عبد العلي معزوز

فلسفة الجمال ونظريّات الفنّ

نحو إستـتيقا معاصرة



منتدى المعارف
alMaaref Forum

فلسفة الجمال ونظريّات الفنّ

نحو إستـتيقا معاصرة

الفهرسة أثناء النشر - إعداد منتدى المعارف

معزوز، عبد العلي

فلسفة الجمال ونظريّات الفنّ: نحو إستيقا معاصرة/عبد العلي معزوز.

٢٢٤ ص.

ببليوغرافية: ص٢٢١ ـ ٢٢٤.

ISBN 978-614-428-260-1

١ علم الجمال ـ فلسفة. أ. العنوان.

111.85

«الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر بالضرورة عن وجهة نظر منتدى المعارف»

الطبعة الأولى، بيروت، ٢٠٢٣

منتدى المعارف

بناية «طبارة» ـ شارع نجيب العرداتي ـ المنارة ـ رأس بيروت

ص.ب: ٧٤٩٤ ـ ١١٣ حمرا ـ بيروت ٢٠٣٠ ١١٠٣ ـ لبنان

بريد إلكتروني: info@almaarefforum.com.lb

عبد العلي معزوز

فلسفة الجمال ونظريّات الفنّ

نحو إستتيقا معاصرة



منتدى المعارف
alMaaref Forum

المحتويات

مقدّمة

غايتنا تتبُّع تطوُّر فكرة الجمال فلسفيّاً وتاريخيّاً، وطرح استفهامات وتساؤلات، وصَوْغ إشكاليات متعلّقة بمقولة الجمال، واستعراض سياقاتها في متون الفلاسفة ونصوصهم، من دون إغفال مقالات وأطروحات الآراء العامَّة في الموضوع.

الإشكال الأوّل: يتبدَّى للحسِّ السليم، يتمثّل في البحث عن تعريف ماذا يُقْصَدُ بالجميل، وما علاقتنا به، وما حاجتنا إليه، وما الدَّاعي له، وما ضرورته، ومن أين ينبع تعطُّشنا للجمال؟ هذه الأسئلة كلّها وغيرها من شأنها أن تفتح لنا أفقاً واسعاً لمعرفةِ رَحابَةِ المفهوم وتعدُّد أبعاده، وتعقيد علاقاته بشكلٍ يُبْعِدُنا عن الفهم البسيط والسّاذج لمقولة الجمال.

الإشكال الثاني هو: ما علاقةُ الجمال بالفنّ؟ وهل من الضّروري أن يكون فنياً، وإذا قبلنا بذلك فأين نضع الجمال الطبيعي؟ أليس هو أيضاً نوعاً من الجمال، وما العلاقة المركَّبة بين الجمال والفنّ؟

الإشكال الثالث يَتَمَثَّلُ في علاقة الجمال بالسِّياسة وبالاجتماع الإنسانيّ، وبدائرة الفعل والأخلاق. وأيُّ وشائج بين الجمال والفنّ وفلسفة

التاريخ، بل والتاريخ والطوبى؟ ما علاقة الجمال والفنّ بالفلسفة؟ ماذا عسى أن يُضِيفَ للفلسفة وماذا عسى للفلسفة أن تُضيف للفنّ؟

لنبدأ بالسؤال الذي يبدو لِلْوَهْلَةِ الأولى منبثقاً من المعرفة البديهيّة، والتي لا يُمْكِنُ الرّكون إليها لأنّها معرفة أوّلية ناتجة عن الحِسِّ الشائع، والتي مع ذلك يمكن أن تُسعفَ في تركيب أسئلة إشكاليّة.

إنَّ الحدس الأوّليّ بالجمال أحسن توزيعاً وعدلاً بين الناس. أمّا الفوارق في الذّوق ورهافة الحس فتنشأ فيما بعد. أكثر من ذلك لكلّ إنسان الحقّ في الاستمتاع بالجمال مثل حقِّهِ في الإنصاف والعدالة وباقي ما يترتَّبُ عليها من حقوق. فضلاً عن ذلك، الجمالُ محرِّرٌ للإنسان ومُخَلِّصٌ له من التّبعية والاسترقاق.

تبقى المعضلة كيف نتعرّف عليه ونشعرُ به، وهي من أَغْوَصِ المشكلات التي خاض فيها الفلاسفة القدامى والمُحدَثون. طُرِحَتْ في هذا الصدد معضلة الذوق: وسيلتنا إلى الشعور والإحساس بِجَمَالاَتِ العالم تَتِمُّ بالذوق، ولكن اختلف الفلاسفة فيما إذا كان الذوق خالصاً، ومُنزَّهاً عن أيّة منفعة كما ذهب كانط، أم أنّ الذوق مُتَغَيِّر وممتزج بالميل والمنفعة، يتساوى في ذلك الممتع والرائق للحواس كما رأى «هيوم». هل الجمال فكرة أو مِثَال كما اعتقد «أفلاطون»؟ هل حكم الذوق أو الذائقة الجَمَالِيَّة كونيّة، يتقاسم البشر بمقتضاها تجربتهم (كانط)، وإنْ كانت كونيّة بلا مفاهيم، أم لا سبيل لاقتسامها والاشتراك فيها سوى ما يَنْفَرِدُ كلّ واحد بذوقه الذاتي، ومن ثَمَّ لا مَحِيْد من الاعتراف بِتَعَدُّدِ الأذواق.

هناك سؤال آخر لا يقلُّ أهمّية عن الأوّل: ما علاقة الفنّ بالجمال؟ وكيف نميِّز الجمال الفنّي عن غيره من الجمالات الطبيعيّة؟ كيف يتأتّى للفنّ صُنْعُ الجميل؟ لا وجود للجميل خارج الفنّ، أمّا الأشياء الجميلة في الطبيعة فلا ترقى إلى مستوى الفنّ كما يستدلُّ «هيغل» حين يقول: «في حياتنا اليوميّة اعتدنا الكلام عن لون جميل، وسماء جميلة، ونهر جميل أو عن أزهار جميلة، وحيوانات جميلة بل وعن جمال البشر. ومع ذلك يمكننا ملاحظة أنَّ الجمال الفنّي أرقى من جمال الطبيعة، لأنّه مُنْتَجٌ ومُبدَع من طَرَفِ الروح» (ص. ٥٢ **دروس في الإستتيقا**). الروح (esprit) كلمة مفتاح في فلسفة الفنّ الهيغلية. إنّ جمال الشمس غير واعٍ بذاته وغير حرٍّ، هو جمالٌ غُفلٌ فحسب.

إذا اتّفقنا على أنّه من الفنّ يُستمَدُّ الشعور بالجمال، فلا يوجد اتّفاق في تعريف الجمال والفنّ معاً. هنا تتعدَّدُ المسالك، وتختلف الطُّرُق: فمِنْ قائلٍ بأنَّ الفنَّ رائي ورؤية، وأنَّ الرُّؤية مرآةٌ تعكس العالم وتُكَثِّفُهُ على مستوى اللوحة (ميرلوتونتي) إلى قائلٍ بأنَّ الفنَّ هو جمال المظهر، وبأنَّ الشكل أكثر حقيقة من الشيء ذاته (كانط).

ولمَّا يُتَّفَقُ على أنَّ الجمال من خَلْقِ الفنّ وإنتاجه، يُتنازَعُ في تحديد ما الفنّ؟ هل الفنّ والجمال متطابقان أم مختلفان؟ ما مصير القبح؟ هل يُقْصى من الدائرة الفنّية والإستتيقية؟ كيف يمكن أن يَتَجَاوَرَ الجميلُ والدَّميمُ جنباً إلى جنبٍ؟ ما تفسير وجود كائنات دميمة، ومخلوقات وحيوانات مُشَوَّهَة في الأساطير اليونانيّة؟ أمّا الفنّ المعاصر فهو يَحْفَلُ بمظاهر القبح والدمامة والبشاعة إلى حدٍّ كبيرٍ؟ يرى «أدورنـو» في كتابه «**النظريّة الجماليّة**» أنَّ

الجميل والقبيح ليسا سوى لحظتين متضادَّتين في الفنّ، تنظُمُهما علاقة توتُّرٍ وديناميّة توازنٍ هشٍّ لا تَلْبَثَانِ أَنْ تطبعا الفنّ بالنَشَاز.

هنا يتبيَّن أمام أنظارنا أنّ القبيح والدميم يحتلُّ مكاناً مُعتَبَراً في الفنّ إلى حدٍّ لا يمكن نُكْرَانُهُ. لم يعد استبداد قيمة واحدة بالفنّ، فقط ينبغي إدراك أَنَّ القبيحَ يُسْتَعْصَى إدماجه، ويقتضي البحث عن أشكال فنّية لاحْتِضَانِهِ أو لِتَرْوِيضِهِ.

السؤال الرابع يمكن صياغته على النحو التالي: ما جدوى الجمال وما الغاية التي يرمي إليها الفنّ؟ وهل له غايةٌ أصلاً؟ أسمى غاية للفنّ - حسب هيغل وكما ورد في كتابه «فلسفة الجمال» المُتَرجم بواسطة «جان كليفيتش» - أنْ يوقظ النفس من غَفلَتِهَا، ويخرجها من سباتها حيث إنَّ غايتَهُ أنْ يَكْشِفَ للنفس كلّ ما تنطوي عليه من عظمةٍ وسُمُوٍّ وحقيقة. إجمالاً يمكن القول إنّ غاية الفنّ انكشاف الحقيقة والوجود. أمّا في رأي المعارضين لا غاية عُلْيَا للفنّ، وهو حاضن للمعنى مثل احتضانه للامعنى والعبث.

ما ينبغي الانتباه إليه في البداية هو أنّ اكتشاف الجمال أمر صعب، ومُهِمَّةٌ عسيرة رغم ما تبدو عليه من يسر وسهولة. ومهما كان الجهد المبذول للوصول إليه، فإنَّ محاولة البحث تستحقّ المجازفة. إنّ الجمال، بخلاف مشكلات أخرى، هو أصعبها نظراً لما يحيطُهُ من لغز، وما يُسبِّبُهُ من حيرة. يمكن الاسترشاد بما أَبْدَاهُ «دونيس ديدرو» من استفهام لمقولة الجمال: « كيف يُعقَلُ أنّ الناس جميعاً تقريباً يرون أنّ الجميل موجود، ومنهم مَنْ يشعُرُ أيْنَ هو، وقليلٌ يعرف ما هو؟»(١). إن الأشياء التي نتحدّث

(١) Denis Diderot, *Œuvres Esthétiques*, ed. Paul Vernière (Paris: Classiques Garnier, 1988), p. 392.

عنها كثيراً هي التي نَعْلَمُهَا قليلاً، أو لا نعلمها البتّة، ومثال ذلك الجمال. الكلّ يتحدّث عنه، وقليلٌ مَنْ يعلم ما هو بالتحديد. ما أصْلُهُ وما مصدَرُهُ؟ هل هو أبديّ خالد أم عابر وزائل؟ تكمن صعوبة البحث عن الجمال في انفلاته الدائم، وتَمَنُّعِهِ المُسْتَمِرِّ رغم أنه يبدو في متناول اليد وطَوْع البنان، وهي السمة الغالبة البادية عليه في كُلِّ ما سنعرِضُهُ من تعريفات وإشكاليات ونظريّات فلسفية وجمالية.

لنبدأ من البداية في سبيل تعقُّب هذه المقولة التي نتداولها في لغتنا اليوميّة، والتي من كَثْرَةِ تداولها تعرَّضت في بعض الأحيان للابتذال والاستهلاك والاستنزاف. ولنطلبها في أصولها اليونانية الأساسيّة ولدى أشهر الفلاسفة الذي أخضعها للفحص، وأخضعها للاستفهام والتساؤل.

الفصل الأوّل

أفكار أفلاطون وتأمُّلاته في فكرة الجمال

حَظِيَتْ مقولة الجمال باهتمام منذ الفلسفة الإغريقية، ومن طرف أفلاطون تحديداً. هذا يُفيدُ فكرة مؤدَّاها أنّ مقولة الجمال قديمة ومبحث الجمال حديث. ودون الخوض في السؤاليْنِ «لماذا وكيف؟» ـ لأنّنا سَنَتَتَبَّعُهُمَا في القادم من الصفحات. يَجمُلُ بنا أن نتبيَّن دلالاتها في فلسفة أفلاطون من خلال محاوراته الثلاث التي خصَّصَهَا في الموضوع، وهي على التوالي ثلاث: «**المأدبة**» و«**فيدروس**» و«**هيبياس الأكبر**».

يَخْتِمُ سقراط محاورة «**هيبياس الأكبر**» ـ وهو بالمناسبة سفسطائي ـ بالقول: «إنّ الأشياء الجميلة صعبة وشائكة»، علما منه بأن تعريف الجمال بالغ الصعوبة. ما الذي يجعل الشيء الجميل جميلاً، أو ما به يكون كذلك؟ ذلك هو السؤال الصعب. من شدّة مُحاصرة «سقراط» لـ «هيبياس» بالأسئلة المحرجة ينتهي هذا الأخير إلى الاعتراف بجهله. ما يبحث عنه سقراط هو الجميل في ذاته، في كُلِّ زمان ومكان، من دون زيادة ولا نقصان، فيما وراء المظاهر وعلى مَحْمَلِ الحقيقة، وبِمَنْأَى عن الخير، وداخل الوحدة لا الاختلاف، وبصرف النظر عن الملاءمة، وفي جميع الأحوال، جوهريّاً لا عرضيّاً، مُوَجِّهاً كلامه بِقَدْرٍ من السّخرية منه مستنكراً عليه عجزه عن

الجواب: «إنّ هذا الجمال في ذاته هو ما أسألك تعريفه صديقي». ويُضيف مستهزئاً «لا أعرف لماذا لا تقوى على فهمي وكأنّني أحدِّثُ صخراً أو عجلة طحنٍ لا تسمعُ ولا تَعْقِلُ».

إنّ الجميل قبل أن يكون شيئاً جميلاً أو فتاةً جميلةً أو فرساً جميلاً وإنما ما بِهِ تكون هذه الأشياء جميلة، بمعنى آخر الفكرة أو المثال. ونفهم الاستدلال السقراطي وفق ما عُرِفَ عنه من تَوْلِيدٍ منذ بداية المحاورة عندما يتساءل مُسْتَنْكِراً: أليس بالعدالة يكون العَادِلون عادلين؟ وبالعلم يكون العلماء علماء؟ بالخير يكون الأخيار أخياراً؟ وبالتالي أليس بالجمال تكون الأشياء جميلة؟

أما فيما خصَّ محاورة «فيدروس» فإنّ مدارها على الحبّ، ومنهجُها «الاسْتِذْكَار» أو «الاسْتِرْجَاع» (réminiscence) أيْ استذكار النفس ما رأته في العالم العلوي أو العالم الإلهي، واستذكار ما يجعل الله إلهيّاً. إنَّ الإنسان هو وَحْدَهُ القادر على استعمال استذكاره، وهذا الإنسان هو المرتبط بالإلهي، ويُعْتَبَرُ من طرف العوامّ مجنوناً. وهو يتذكَّر بالقدر نفسه، انطلاقاً من الجمال السُّفْلِيِّ والأرضي والزائف، الجمالَ العلويَّ الحقيقيَّ إلى حَدٍّ يُخَيَّلُ له أنَّ نَفْسَه تملك أجنحةً للتحليق في السّماوات العُلَى. ليس الاستذكار هَيِّناً أو في متناول جميع النفوس، قِلَّةٌ منها تحتفظ بذكرى مُقَامِها، وبِصُوَرِ ما رأته وأبصرته على وجه الحقيقة. يقول أفلاطون: «وحْدَهُ الجمال يحظى بأفضليّة أن يكون الموضوع الأبهى والأكثر جذباً»[1]، ويُضيف قائلاً: «والرؤية هي بالفعل الأكثر نفاذاً من الملكات الحِسِّيَّةِ للجسم»[2].

(١) Platon, *Phèdre ou De la beauté des âmes*, traduction Mario Meunier (Paris: Payot, 1922), p. 250.

(٢) Ibid., p. 250.

أمّا محاورة «المأدبة» فلا تختلف عن باقي المحاورات في أطروحاتها وقضاياها، وكان مدارها على الحبّ هي أيضاً. وتكلّم أغلب الضّيوف على أحقيّة مديح إله الحبّ لأفضلية مَقَامِهِ ومرتبته من بين الآلهة اليونانية، ونظراً إلى قِدَمِهِ وتَقَدُّمِهِ عليهم في الزمن. ومن أمثلة هذا المديح ما قاله «فيدروس» السفسطائي في حقّه: «لا وجود لإنسان مهما كان جباناً لا يُلْهِمْهُ الحبُّ بأكبر قدرٍ من الشجاعة ولا يُحَوِّلْهُ إلى ما يشبه البطل»(٣).

انشطر الناس إلى شطرين ذكوراً وإناثاً بعدما قرَّر الإله «المشتري» الحفاظ على البشر بعد إفناء الجبابرة. وطلب من الإله «أبولون» شفاء الجروح الناجمة عن الانفصال، فكان الشفاء هو الحبّ الذي يوجد وراء سَعْيِ كُلٍّ واحدٍ إلى نصفه الآخر.

استنتاجاً ممّا سبق يمكن القول إنّ مُنْتَهَى الحبّ وغايته هو الجمال. خاطبتْ «ديوتيم» (Diotime) سقراط قائلةً بأنّ الجمال الحقيقي لا يوجد في الأشياء الجميلة، وهو ما يتطلّب جدلاً صاعداً إلى مقام عُلْوِيّ مثالي حيث يكتشف الرائي جمالاً عجيباً، وأبديّاً خالداً، لا يشوبه ميلاد ولا موت، ولا زيادة ولا نقصان، جمال في ذاته ولذاته. والجدل الصاعد عند أفلاطون يَتَّجِهُ بصاحبه ارتقاءً من حبّ الأجسام إلى جمال النفوس، ومن جمال النفوس إلى جمال العلوم.

---

(٣) Platon, *Le Banquet*, traduction et présentation par Luc Brisson, 5th ed. (Paris: Flammarion, 2007), p. 175.

أمّا عند كانط فلا وجود لفكرة أو لمفهوم الجمال وهو عنده تَمَثُّلٌ أو تَصَوُّر.

في محاولته للإجابة عن السؤال ما الجمال؟ وما أصلُهُ؟ يعود «ديدرو» إلى فلاسفة سبقوه مثل «أفلاطون» و«القديس أغوسطين» و«هوتشسون» في الكشف عن صلة الجمال بالمشاعر والأحاسيس الداخليّة لأنّه يهزُّها بالإعجاب والروعة والمتعة. هناك إحساس داخلي بالجميل ينجم عنه شعور بالمتعة، وهو أهمّ ممّا يترتَّبُ على النافع من فائدة. غير أنّ تلك المتعة تبقى مُبْهَمَة وغير واضحة، وكثيراً ما يصعُبُ معرفة لماذا الجميل يعجبنا ويُمْتِعُنَا. للجميل صفات وكيفيات يتَّصِفُ بها وهي في رأيه: النظام والانسجام والتَّنَاسُبِ (la symétrie) أو التوازي. يُقسِّم «ديدرو» الجميل إلى نوعين: الجميل الجوهري والجميل الاِعْتِبَاطِي أي الذي يُتَّفق عليه. وهو بدوره ينقسم إلى ثلاثة: الجميل العبقري، والجميل الذّوقي، والجميل النَّزِق (capricieux). الأوّل يستلهم الجميل الجوهري القائم على قواعد لا تُنتَهَكُ، والثاني يُطبِّقُهُ، والثالث متقلِّبٌ لا يُعتبَرُ ولا يُعتدُّ به لأنّه مُتَقَلِّبٌ وناتج عن أهواء متقلِّبة.

أوّلاً: ما الإستتيقا؟ مبحث الجمال ميلاد حديث

ما الإستتيقا؟

إنّها مبحث فلسفي ساهم الرومانسيّون الألمان أمثال «شيلينغ» و«اشليغل» والفلاسفة المثاليّون أمثال هيغل في تكريسه في الدرس الفلسفي الجامعي ومن ثمّ في مَأْسَسَةِ الدرس الجمالي والإستتيقي في جامعة «برلين»

و«يينا» وغيرهما. الصداقة أو حسب التسمية اليونانية (Agôn) كانت وراء ازدهار الفلسفة والإستتيقا معاً. وُقِّعَ ترسيم الإستتيقا في الجامعة الألمانيّة على يد هؤلاء، وتَحَدَّد موضوعها بوصفها علم الحساسيّة أو كما عرفها بومغارتن بأنّها (analogon de la raison). وكما قال مُؤَسِّسُ الإستتيقا كانط إنّ الألمان وحدهم استعملوا مصطلح «إستتيقا» للدلالة على هذا العلم أو هذه المعرفة الجديدة. وما يُؤَاخِذُهُ «كانط» على «بومغارتن» اعتقاده بِرَدِّ الحُكْمِ الجمالي من المبادئ العقلانية إلى القواعد التجريبيّة، والحال أنّ الحُكْمَ الجمالي يؤول في النهاية إلى المبادئ القبليّة للحساسية. أما «سولجر» (Solger) و«هيغل» من بعده فَرَحَّلا الإستتيقا من علمٍ للحساسيةِ إلى نظريةٍ للفنِّ. يمكن الاحتفاظ بفكرة أساسيّة، وهي أنّ الإستتيقا هي عِلْمُ الجمال أو علم الجميل.

لا يَحْتَفِظُ هيغل بلفظ الإستتيقا إلاّ لأنّ الألمان يعود إليهم الفضل في اكتشافه، بخلاف الإنكليز الذين درجوا على استعمال مصطلح «النقد» (Critic) والفرنسيين يستعملون مصطلح «نظريّة الفنون». ولا يختلف «شلايرماخر» عن هيغل في ترحيل المفهوم وِجْهَةَ نظريّة الفنّ.

يتناول «جان ماري شيفر» في كتابه «**الفنّ في الزّمن المُعَاصِر**» سؤال الإستتيقا وفلسفة الفنّ من القرن الثامن عشر إلى اليوم، يطرح الأسئلة نفسها الهادفة إلى تعريف ما فلسفة الجمال أو ما الفلسفة الجماليّة من المقدمات الكانطية (prolégomènes Kantiens) مروراً بالنَّسَقِ الهيغيلي للفنّ إلى الرُّؤْيَةِ الذَّوْقِيَّةِ الصُّوفية (V. Extatique) للفنّ عند شوبنهاور ونيتشه وهيدغر. ولكن ما يَهُمُّنِي هو ما خَتَمَ به كتابه حول ما يُعْتَبَر قد أُغْفِلَ من الفلسفة الجماليّة والفلسفة التَّأَمُّلِيَّةِ للفنّ.

من الملاحظات النقديّة التي يُبديها «شيفر» أنّ الفلسفة التأمّلية للفنّ أساءت إلى الفنّ من حيث لا تدري.

أوّلاً: لأنّها فرضت وِصَايَةً على الفنّ، ورسمت له اتّجاهاً تاريخيّاً غريباً عنه، تمثّل في هيمنة التاريخانية أو البراديغم التاريخاني ممّا حال دون الانتباه إلى تَعَدُّدِ أشكال التاريخ، وأدّى إلى حَجْبِ رؤيةٍ متعدّدةٍ للفنون غير الغربية.

ثانياً: الفصل غير المبرَّر بين الجمالي والفني أو اختزال الجمالي في الفنّي والحال أنّهما مُفْتَرِقان ممّا حال دون تبنّي رؤية تكاملية للفنون بغيرها من الأنشطة الإنسانيّة الإبداعية.

ثالثاً: أقصت النظريّة التَّأَمُلِيَّةِ للفنّ أو ما يسمّى عادةً بديانة الفنّ المُقَدَّس في الفنّ، واخْتَزَلَتْهُ في نوع من الطُّهْرَانِيّةِ الفنّية. يرى «شيفر» أنّ النظريّة التأمّلية للفنّ في وضعٍ غير متناغم مع الإنتاج الفنّي المعاصر المتعدّد والمتناسل.

يعودُ للتيار الرومانسي في الفنّ فضلٌ كبيرٌ في بَلْوَرِةِ النظريّة التأمّلية للفنّ، وكان الشِّعْرُ ومَاهيَّة الشِّعْرِ في قلب تلك النظريّة، حتّى الشعراء غير المُنَظِّرين أمثال الأخوين «أوغست اشليغل» و«فريديريك اشليغل» اللذيْن كان لهما الفضل في تَطَوُّرِ نظريّة الفنّ وعلى رأس هؤلاء «نوفاليس» و«هولدرلين».

يَنْسِبُ «شيفر» إلى إستتيقا «هيغل» السِّرَّ وراء انتصار النظريّة التأمّلية للفنّ، ومن ثمّ تَكْرِيسِ التَّحَيُّزِ الصارخ للمفهوم شبه المقدّس للفنّ. بل حتّى النظريّة الماركسيّة للفنّ لا تُستثنى من قَبْضَةِ هيغل. ويُقصَدُ بذلك أدورنو

ولوكاش وآخرون. بل ما يشهد على هيمنة الفلسفة على الفنّ أيضاً هما شوبنهاور ونيتشه: فهما معاً أرسيا الفنّ على ميتافيزيقا معيّنة سواء تعلَّق الأمر بميتافيزيقا إرادة الحياة أو إرادة القوّة. وانشغل الفنّانون أنفسهم بتبنّي هذه الفلسفة أو تلك مثل الرسّام «ماليفتش» الذي اعتبر الفنَّ أساساً كُنْهاً وماهيةً لا ينفصلان عن «تقديس الفنّ» (sacralisation de l'art). تُثَارُ إذاً علاقة الفنّ بالحقيقة وبالميتافيزيقا وبالمقدَّس، هل هو أمر أساء للفنّ أم لا؟ وهل تَبَنِّي الفنّانين للميتافيزيقا شيءٌ إيجابي أم سلبيّ؟

«إنّ النظريات الفنّية للتيّارات الطَّلِيعِيَّة متأثرةً أقوى ما يكون التَّأَثُّر بتقليد تقديس الفنّ»[٤].

هناك سوء فهم خَالَط الفنّ الحديث، وأوْهَمَ الفنّانين أنّ تاريخ الفنّ مُتَّصِل لا قطائع تتخلَّلُهُ، وأنّه تطوُّري، والحال أنّ لا برهان على ذلك. وأخيراً هناك وَهْمٌ آخر يتمثّل في أنّ الفنّانين الطّلِيعيِّين اعتقدوا في نوع من النزعة «الرَّسُولِيّة»، وتَوَحّدُوا مع بعض النزعات الطُّوبَاوِيَّة.

يُعارِضُ «جان ماري شيفر» الإستتيقا كمذهب فلسفي يُرسي شرعيَّةً مزعومةً للوقائع الجماليّة والفنّية، ومن ثمّ يَبْسِطُ نوعاً من الهيمنة الفلسفية عليها: إمّا بتوسُّط الدائرة المعرفيّة والدائرة الأخلاقيّة بالنسبة لكانط، أو بتَجْلِيَّةِ وتعيين الفكرة في المحسوس بالنسبة إلى هيغل. وهو يلاحظ أنّ نجاح الإستتيقا ووفرة المؤلّفات فيها يعود إلى إغراءٍ لا يُقَاوَمُ مبنيّ على أنواع من الآمال المغلوطة. أوّلها وَهْمُ تبريرِ وإضفاءِ الشَّرْعِيّة على ما اجتاح

---

(٤) «les théories artistiques des avant-gardes sont littéralement «surdéterminés» par la tradition de la sacralisation de l'art», Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours* (coll. « Essais »), (Paris: Gallimard, 1992), p. 352.

الفنَّ المعاصر من أزمات. ثانيها وَهْمُ إضفاء الوحدة على مبحث تعرَّضَ للتذرّي والتَّشتُّت. ما يمكن تلمُّسُهُ من هذا التشخيص الذي قام به «شيفر» هو محاولة دفع الإستتيقا في اتّجاه مقاربةٍ فلسفيّةٍ تحليليَّةٍ والابتعاد ما أمكن عن ميتافيزيقا الفنّ. ولكن السؤال هل وُفِّقَ في مشروعه الشّكِيّ هذا؟ ليست هناك موضوعات جمالية مَخْصُوْصَة تفترض تقييماً جماليّاً خاصّاً، وإنّما الموضوعات المُعْتَبَرَة جمالية لا تنفصل هي نفسها عن كونها مَعْرِفِيّة. توسيع الحقل الجماليّ ضروريّ للقَطْعِ مع استبداد الخطاب الجمالي.

أمّا في رأي «آلان باديو» ثَمَّة هيمنةٌ للفلسفة على الفنّ وقد آنَ الأوانُ لإزاحتها، طالما وقع الفنّ تحت إسَارِ هذه الهيمنة: إمّا من خلال التّبْخِيسِ الأفلاطونيّ أو الإعلاء الرومانسيّ.

إنّ التأمل في الجمال قديمٌ، والتفكير فيه قديمٌ، أمّا المبحث فحديث. إنَّ تأمُّلَ الجمال أفلاطوني إغريقي، أمّا مبحث الجمال أو ما سُمي بالإستتيقا فألماني حديث. لماذا؟ نظراً إلى اجتماع جُمْلَةٍ من الشروط والْتِئَامِ مجموعةٍ من الظروف أدّت إلى ميلاد الإستتيقا في ألمانيا في القرن الثامن عشر نجملها في بزوغ مفهوميْ الذاتية والتّمَثُّل، وتناهي الإنسان، وتَشَكُّل مفهوم النقد.

يمكن اعتبار «بومغارتن» هو مُكْتَشِف مبحث الجمال، وكانط مؤسِّسَهُ. ولكن بأيّ معنى الأوّل مكتشف والثاني مؤسّس؟ لأنَّ الأوّل اعتبر الإستتيقا، وميدان الحساسيّة جُزْءاً من المعرفة الحسّية، وهي أدنى ـ في نظره ـ من المعرفة العقلية، وهي مُتَّسِمَة بالغموض والالتباس في مقابل وضوح الأولى وبداهتها.

ثانياً: حول إشكاليّة الجميل

إنّ لفظ «إستتيقا» مُشْتَقٌّ من اللّفظ اليوناني (Aesthesis) أي الحساسيّة المُتَعَلِّقَة بصفة محسوس (Aesthèton) في مقابل (Noèton). تمخَّض ميلاد الإستتيقا عن انفصالٍ أو لنقل عن طلاقٍ بائنٍ مع الميتافيزيقا. يمكن الحديث عن تحرُّر مجال الحساسيّة من هيمنة الميتافيزيقا والارتقاء بالحساسية إلى مستوى علم الجمال. إنّ لفظ إستتيقا رائج في ألمانيا في مقابل رواج نقد الذوق في فرنسا.

أحدث علم الجمال ثورة كوبيرنيكية في مجال الفلسفة كما يقول (Trottein) في كتابه: «هل كان ميلاد الإستتيقا في القرن الثامن عشر (l'Esthétique naît elle 18e siècle)». إنّ الثورة الكوبيرنيكية لا ترتكز فقط على تحويل الوِجْهَة من الموضوع (الجميل) إلى الذات (التَّمَثُّل الجميل للموضوع) ولكن أيضاً إلى الذات المتناهية.

تُعْتَبَرُ فكرة التناهي (finitude) ـ أي تناهي الإنسان ـ بالغة الأهميّة في هذا الصدد، والتي تحوَّلَ بِمَوْجِبِهَا النّظر من علاقة المُتَنَاهِي باللّامُتَنَاهِي إلى علاقة اللامتناهي بالمتناهي. وتُعَدُّ الخبرة الجماليّة شيئاً جديداً كلّ الجِدَّةِ، أمَّا فيما قبل لم تُوجَدْ سوى المعرفة والأخلاق. وربّما هذا له علاقة بابْتِدَاع «الحكم الجمالي» الذي هو أساساً حُكْمٌ تَفَكُّرِيٌّ (Jugement réfléchissant).

حاول كانط تأسيس علم الجمال فلسفيّاً، وبالتالي سعى إلى انْتِزَاعِهِ من الجَوَازِ والصُّدْفَةِ والتَّغَيُّرِ، وتنصيبه في مقام الفكر أو العلم أو المعرفة. تمَّ الانتقال من مقولات «لِكُلٍّ ذوقُهُ»، و«الأذواق لا تُنَاقَش» ـ أي من

الاعتباطية والجواز ـ إلى نوع من الكونيّة، ومن ثمّ الارتقاء من المُمْتِعِ إلى الجميل. امتدَّ الهاجس الكانطي إلى صَدِّ نوعٍ من النّزعة الحسّية التجريبيّة على شاكلة هيوم الذي يقول: «ليس الجمال صِفَة نابعة من الأشياء، وإنما نابعةٌ من الذات التي تَتَأَمَّلُها وكلُّ نفس ترى جمالاً مختلفاً»(٥)، ممّا يحول دون كَوْنِيّتِهِ.

لقد رافق نَشْأَةَ الإستتيقا هَاجِسُ الاستقلاليّةِ بمعنى حيازة مجالها، والانفراد بِأُسُسِهَا ومعاييرها دون التّبَعِيَّةِ لِأَيِّ ملكة، ولأيّ مجال معرفي أو أخلاقي.

تقوم استقلالية الخبرة الجماليّة على مدى إمكانيّة الحكم النقدي التّفكُّري، الذي لا يَسْتَمِدُّ معاييره من قوانين خارجيّة، وبدون تَوَسُّط قانون أخلاقي، أو مفهوم معرفي. صارت الخبرة الجماليّة حديثة النشأة ممّا اقتضى براديغماً جديداً هو بالضبط براديغم الذاتية.

يندرج التأسيس الكانطي للجماليّات أو للإستتيقا في سياق الاهتمام بالنزعة الإنسانيّة وبتربية الجنس البشري (شيللر) وخاصّة ما طرحهُ في كتابه «**رسائل في التربية الجماليّة للإنسان**» (Lettres sur l'éducation esthétique de l'Homme). يمكن إرجاع ذلك كلّه إلى المشروع الفنّي والجمالي والفلسفي للطبقة البرجوازيّة التي كانت طبقة ثَوْرِيَّةً في تلك الفترة.

(٥) David Hume, *Essais esthétiques*, traduction (Anglais): Renée Bouveresse (Paris: Garnier Flammarion, 2000), p. 127.

ينبغي عدم الخَلْطِ بين الجميل والإستتيقي، لِأَنَّ مبحث الإستتيقا لا يهتمُّ فقط بالجميل، وإنَّما بالجليل أو السامي والقبيح، واللطيف، والمأساوي. ومن ثمّ لا يستقيم تسميتها بعلم الجميل نظراً إلى تعدُّد المناهج والموضوعات والمنظورات والغايات.

ماذا تعني كلمة جميل؟ هل هي مَحْمُولٌ أم موضوعٌ أم مفهومٌ؟ هل هي صفة، أم جَذْرٌ مشترَك، في كلّ الأحوال هذا حكم لا يمكن أن ندَّعي أنّه إستتيقي، إذا لم يتوفَّر فيه موقف جماليّ (attitude esthétique)، أيْ إذا لم يكن القصد جماليّاً مثل أنْ يكون القصد معرفيّاً (حقيقيّاً) أو نفعيّاً (نافعاً).

ثالثاً: مدخل إلى كتاب ملكة الحكم

ثَمَّةَ نوعان من ملكة الحكم: ملكة الحكم الجمالي وملكة الحكم الغائي (Jugement esthétique et jugement téléologique). تعريف الحكم الأوّل يتعلّق بِكُلِّ ما يأخذ اللُّب ويشدّ ويَأْسَرُ، أيْ الرائع الجمال والأَخّاذ والفاتن. أمّا تعريف الثاني فيتعلّق بما يُبْهِرُ، وما يتحدَّى الذهن، ويتجاوز القدرة والاقْتِدَار.

ما هي الإشكاليّات المتعلّقة بالنَّسَقِ الفلسفيّ الكانطي، وماذا يُرَادُ من الإستتيقا؟ لماذا تُعْتَبَرُ الإستتيقا بالغة الأهميّة بالنسبة إلى كانط وفلسفته؟ لأنّها حلٌّ لِمُعْضِلَاتٍ جَمَّة وإشكالات كبرى وهي إشكالات الإنسان الحديث الميتافيزيقيّة والأخلاقيّة والمعرفيّة. إجمالاً يُتَوَسَّلُ بالإستتيقا لحلّ تلك المشكلات، ومن هنا أهمّيتها البالغة.

رابعاً: الملكات الثلاث

إنَّ مَلَكاتِ النفس ثلاث: مَلَكَةُ المعرفة، وملكة المتعة، وملكة الرغبة. فالأولى حصيلة نقد العقل الخالص، والثانية حصيلة نقد ملكة الحكم، والأخيرة حصيلة نقد العقل العملي.

فما الإشكاليّات التي يُرادُ حلُّها: حسب شوبنهاور، إنّ وحدة الكتاب أي كتاب «نقد ملكة الحكم» وحدةٌ متنافرةٌ أو على الأقلّ وحدة على منوال الباروك. كيف تتحقّق الوحدة بين ملكات أبعد ما يكون بعضها عن البعض. ملكة الحكم أو الحساسيّة تتوسّط مَلَكَتيْ العقل والرغبة. إذاً هناك مسوِّغات خارجيّة تتعلّق بنشأة الإستتيقا، ومنها النقد والذاتية والتمثُّل، ومسوِّغات داخلية وتَهُمُّ النظام الفكري عند كانط.

ما أَهَمِيَّةُ الحكم الجمالي وما طبيعته؟ هو من نوع الحكم التفكُّري أو الانعكاسي (J réfléchissant). هناك مبرِّر آخر وهو الذاتيّة البينية أو التّذاوت. ثَمَّة حاجة إلى هذه الذاتية البينية للخروج من شرنقة الذاتية. وهناك حاجة إلى التواصل بين ملكات الإنسان الثلاث أيْ الفهم والعقل والحكم، مثلما هناك ضرورة التواصل بين إنسان وإنسان. تَضْمَنُ الخبرة الجماليّة هذا النوع من التواصل الأصيل. الخبرة الجماليّة هي ما به يستعيد الإنسان إنسانيته، وما به يَنْتُجُ المعنى والدلالة.

إنَّ ملكة الحكم هي همزةُ وصلٍ بين الفهم والعقل، والمشترَك بين الملكات الثلاث هو أنّها تنطلق من موقف نقدي تأسيسي: أي البحث عن الشروط القَبَلِيَّة للمعرفة، والشروط القبلية للأخلاق، وأخيراً الشروط القبلية للحكم، هناك المفهوم والقانون والحساسية. يشرح كانط في تصديره

للكتاب ما يسميه فحصاً نقديّاً (examen critique) لملكة الحكم. إنّ الفحص النقدي لملكة الحكم أو ما يسميه الذوق يَتِمُّ تِبْعاً لغايةٍ متعاليةٍ.

يُذَكِّرُ كانط بأنّ الفلسفة حتّى عهده انقسمت إلى قسميْن: إلى فلسفة نظريّة أو ما سُمِّي بفلسفة الطبيعة، وفلسفة عمليّة أو ما سُمِيَّ بالفلسفة الأخلاقية. الأولى اهتمّت بالطبيعة والثانية بالحرّية. يُميِّز كانط بين مفهوميْ العقل والفهم: صلاحيّة العقل تنطبق على التّشريع الأخلاقي، والفهم على الطبيعة، ويَسْتَثْنِي من ذلك الما فوق حِسِّي (le supra-sensible) الذي لا سبيل إلى معرفته.

إنّ التشريع (la législation) مفهوم كانطي أساسي، ولهذا التدقيق أهميّة قصوى في تاريخ الفلسفة. إنَّ الذات مستقلةٌ ومُؤَهَّلَةٌ لكي تشرِّع المفاهيم في عالم الطبيعة، والقوانين في عالم الإنسان. يقول كانط: «ورغم ذلك يوجد حدٌّ وسَطٌ بالنسبة إلى عائلة المفاهيم العُلْيَا للمعرفة بين الفهم والعقل. إنّه ملكة الحكم»(٦).

إنّ ملكة المعرفة تَبُتُّ في الصحّة والخطأ، وملكة الحكم في الشعور بالمتعة والألم، وملكة الرغبة في الخير والشر وقد أَشَرْتُ إلى هذا فيما تقدَّم. إن ملكة الحكم تُمثِّلُ همزة وصلٍ بين الضرورة والحرّية. ملكة الحكم هي أيضاً تفكيرٌ في الكلِّي أو الكوني داخل الجُزئيّ، وفي العامِّ داخلَ الخاصِّ. الحكم يكون تَأَمُلِيّاً أو تَفَكُّرِيّاً (réfléchissant) في حال أَوْلَوِيَّةُ الخاصّ، ومُحَدِّداً (déterminant) في حال أولويّة الكليّ. كما أنّ في

(٦) Ibid., p. 26.

مجال الحساسيّة أو ملكة الحكم أو حكم الذوق لا تُتَدَاوَلُ المفاهيم بقدر ما تُتَداوَلُ الأفكار (Idées).

هناك مفهوم آخر لا يَقِلُّ أهمّية عن الأوّل وهو مفهوم الغائية الصُّوَرِيَة (finalité formelle) الذي يُثيرُهُ كانط في مَعْرِضِ تحليله لـ«الغائية بلا غاية» كتعريفٍ أساسيٍّ لمفهوم الجميل.

ما معنى تَمَثُّلُ الموضوع ذاتيّاً في إطار الحكم الجمالي؟ تمثّل الموضوع في علاقته بالذات لا من حيث كونه موضوعاً. التمثّل الجمالي للغائيّة أوْلى من تمثّل الموضوع معرفيّاً. ثَمَّةَ دوماً غائيّةٌ ذاتيّةٌ فيما يخصّ الخبرة الجماليّة. المتعة ولا شيء غير المتعة تلك هي الغائية الجماليّة.

خامساً: الخطاطة العامّة لمؤلَّف «نقد ملكة الحكم»

أوّلاً، من جهة التلقّي، وثانياً، من جهة الإنتاج: ثمّة سؤالان كبيران: سؤال «الجميل» كيف نستقبلُهُ، كيف نتلقّاه؟ ثُمَّ كيف يُبتَدَع الجميل ويُخلَقُ ويُنتَجُ؟ هو ما سيعطينا في النّهاية الجزء المتعلّق بـ«أنالتيقا» الجميل (l'analytique du Beau) والجزء المتعلّق بالفنون الجميلة ومفهوم العبقرية.

كيف نقرأ «نقد ملكة الحكم»؟

نظراً إلى غموض الكتاب وانغلاقه وكأنّه كُتِب بالصينية، أو صِيغَ بلغةٍ هيروغليفيةٍ غير مفهومةٍ فَهُوَ حافلٌ بأشكال الغموض. يبدو كانط وكأنّه ليس معلِّماً (maître) إنّما مُعَلِّماً مُضَادّاً (contre maître) إنَّه نصٌّ قبيح لتعقيده، ولكنّه يقول أشياء جميلة غايةً في الرّوعة.

وهناك مدخل لقراءة الكتاب من جهة تحليله للحكم الغائيّ الذي يُفْضِي إلى فكرة الجليل أو السامي، ومدخل لقراءته من جهة تحليله للحكم الجمالي، وربّما يكون من المفيد قراءته كما فعل نيتشه؛ أي بتقديم مفهوم مأساوي للفنّ بناء على الشعور بالسّمُوِّ أو بالجلال.

ما موقع الفنّ من هذا كلّه؟ الجميل الفنّي عند كانط يُمَاثِلُ الجميل الطبيعي، والرابط بينهما هو المظهر، بمعنى أَنَّهُ لكيْ يكون كلاهما جميلاً ينبغي أنْ يبدو، أو يظهر وكأنَّه هو الآخَر: أَنْ يبدو الجميل الفنّي بمظهر الطبيعي، والطبيعي بمظهر الفنّي.

ما يُمَيِّزُ الإستتيقا الكانطيّة هو كونها اكْتَشَفَتْ وأسَّسَتْ مجال الحساسيّة، وميدان الخبرة الجماليّة. بمعنى، اكتشفت موضوعاً جديداً هو موضوع لا تتأتّى معرفتُهُ، وبالتالي تَمَلُّكُهُ، ولا الرغبة فيه على منوال الرغبة في الخير كما هو حاصل في الأخلاق. بل فقط يُتاحُ تذوُّقُهُ حدسيّاً. إنَّ كتاب كانط ذو طابع نقديّ تركيبيّ. إنَّ المُرَادَ ليس كَشْفُ القوانين أو المفاهيم التي تُنَظِّمُهُ وإنّما الأفكار التي توجّهُهُ. المشاعر المُتَأَتِّيَةُ من رؤية الألوان، والأحاسيس المتأتّية من سماع الألحان والأصوات العذبة الرّقْراقَةِ، واهتزاز المشاعر من انتظام الأشكال. على أَنَّ هناك خاصيَّة تَتَميَّزُ بها إستتيقا كانط وهي مَيْلُهَا إلى الصُّوريَّة أو تحيُّزها إلى الأشكال على حساب المضامين. ليس مبالغاً فيه القول مع جمينيز: «إنَّ ثمّة ما قبل وما بعد المؤلَّف أو الكتاب»[٧]. لا تروي إستتيقا «كانط» ظمأ القارئ العادي أو المُتَفَحِّصِ سوى بقدر إثارتها لأسئلةٍ جديدةٍ، ما يتطلَّبُ منّا السفر عبر الأزمنة الفلسفية،

---

(٧) Marc Jimenez, *L'esthétique contemporaine: Tendances et enjeux* (Paris: Klincksieck, 1999), p. 20.

من أجل استجلاء امتداداتها وتطوُّراتها. وهذا ما يدفعنا لوضع سؤال الجمال على محكّ تطوّر النظريات الجماليّة اللاحقة، وخاصّة نظريات الفلاسفة ونُقَّادِ الفنّ الإنكليز التي لا نعرف عنها شيئاً كثيراً.

سادساً: ما الجمال؟

يمكن أَنْ نتساءل ما الجمال الذي هو موضوع الإستتيقا؟ هل هو صفة جَوْهَرِيَّة للشيء أو للموضوع الجميل، أم حُكْمٌ ذاتي مُنْبَثِقٌ من الأنا؟ هل هو موضوع يَتَّصِفُ بهذه الصفة، أم هو نوع من التَّلقي العائد إلى الفرد ـ وهنا يمكن للفرد أن يكون ناقداً فنيّاً أو إنساناً عاديّاً ـ الذي يرى الجمال في الذات قبل الموضوع؟

هل الجمال مثال أو نموذج أو غاية كلّ الإبداعات الإنسانيّة؟ ما علاقة الجمال بالكمال، هل هما صنوان لا يفترقان أم ضِدَّان مُتَنَاحِرَان؟ ما علاقة الجميل بِأَضَّدادِهِ؟ فِيمَ يتحدَّدُ القُبْحُ والدَّمَامَةُ؟ هل يُدْمِجُ الجميلُ القبيح أم يُقْصِيهِ؟ كُلُّهَا أسئلة مشروعة.

ما موقع البَشعُ والمُرْعِبُ؟ ألا يثيران هما أيضاً الإعجاب والتّقدير؟ ما مكان الجُثَثِ والمذابح مثل جثة «هكتور» في **الإلياذة** وبشاعة مشهد «أوديب» يَفْقَأُ عينيه، وفَظَاعَةُ مشهد «ميديا» وهي تذبح أبناءها؟ هل هناك جمال في الرَّذائِلِ وأنواع البؤس التي تعُجُّ بها الروايات الحديثة مثل رواية «سيلين» (**سفر في ليلٍ بهيم**) وما تحفل به من فظاعة الحرب وقُبْحِ مشاهد القتل والجثث، وخيانة «إيما» في رواية «فلوبير» (**مدام بوفاري**).

هناك من يعتبر الجمال خاصيّة أو صفة جوهريّة مثل الانسجام على نحو العلاقات الرياضية، وثمّة من يرى الجمال فيما تصدره الذات من أحكام. بالنسبة إلى الرأي الأوّل يُعتدُّ بالجمال على أَنّهُ انسجام رياضيّ (نِسْبَةً إلى الرياضيات) وهندسيّ مثل الخطوط المائلة والعمودية والأفقية.

يمكن القول بأنّنا انتقلنا من نظريّة الجمال، أو من اعتبار الجمال فكرة إلى النظر إليه على أنه استعداد كما هو الحال في العالم المعاصر. وهذا ما ورد في كتاب «جورج ديكي» (George Dickie) (**الإستتيقا**).

إنَّ غاية الحُبِّ الأفلاطوني هي بلوغ الجمال في نهاية المطاف، خاصَّةً في محاورة «**المأدبة**»: نرتقي من حُبِّ الجسد إلى حُبِّ الأجساد، ومن حُبِّ الأجساد إلى حُبِّ الروح، أو من الماديّ إلى الروحانيّ وصولاً إلى الجمال كفكرة أو كمثال. هناك ارتقاء أو جدل صاعد للوصول إلى فكرة أو مثال الجمال.

مثَّلَ القرن التاسع عشر مرحلة حاسمة في تاريخ «الإستتيقا» أو علم الجمال. اكتشف التَّجريبيون الإنكليز فكرة الذوق أو ما يُصطلَح عليه باللّسان الإنكليزي (taste) وسار الفلاسفة الألمان على الطريق نفسه مثل «بومغارتن». هذا الأخير الذي يعود إليه الفضل في اكتشاف الحساسيّة غير أنّه اعتبرها شبيهة بالعقل وأدنى منه مرتبة لأنّها مُجَرَّدَ شبيه (analogon) وهي بالتالي مَرْتَعُ الأفكار المُلْتَبِسَةِ غير المتميِّزة. أمَّا كانط فاعْتُبِرَ المؤسِّس الفعليّ لها. للمَرَّةِ الأولى نَظَرَ إلى الجمال كَمَلَكَةٍ من مَلَكَاتِ الذِّهن أو الفهم مستقلّة ـ لفكرة الاستقلاليّة هنا أهمّيتها ـ عن المعرفة والأخلاق معاً، وأقام مُعَادَلَةٍ بين الجمال والذوق.

ما القول في فلاسفة الفنّ الإنكليز الذين حُجِبوا من طرف أقرانهم الألمان؟ إذا أَخَذْنَا «شافتسبوري» (Shaftesbury) فهو الوحيد مِنْهُم الذي جمع بين شيئيْن متناقضيْن: ملكة الذوق ومثال الجمال، وبين الجميل والجليل أو السامي، أكثر من ذلك أكَّد على فكرة استقلالية الجمال. وربّما هذا هو الذي جعله يؤثِّرُ في القرن الثامن عشر. فَصَلَ في قيمة الجمال بين التملُّك والإعجاب، وليس الجمال من قبيل ما يُتَملَّك وإنما من قبيل ما يُتَأمَّل ويُتَذوّق.

إنَّ من خاصيّات الإستتيقا أو الجماليّات الاستقلالية وقد أكَّد شافتسبوري (Shaftesbury) على هذه الاستقلاليّة قبل كانط. إنَّ البعد الجمالي للطبيعة مثلاً يقتضي تَلَقِّياً واستعداداً جمالياً خالياً من أَيَّةِ منفعة ومن أي نزوع إلى التحكّم: مثل تَأَمُّلِ جمال البحر من دون أن نَمْخُرَ عُبَابَهُ من موقع رُبَّانِ سفينة أو ما شابه. ليس يخصُّ الأمرُ الطبيعة وحدها، بل يَهُمُّ كُلَّ ما من شأنه أنْ يمنحنا إحساساً بالجمال مثل انسجام الأعداد والأشكال، وهذا يُفْضِي إلى فكرة راسخة وتتمثَّلُ في ألاّ يُسَخِّرَ الفنّان فَنَّهُ لأبخس الغايات. لا يفصل «شافتسبوري» بين الأخلاق (الفضيلة) والجمال. حاول شافتسبوري أن يُركِّب بين الحقيقة والجميل. جمال الوجه يَتَأَتَّى من الملامح الحقيقيّة، وجمال المعمار من الأبعاد الحقيقيّة، وجمال الموسيقى من الأنغام الجميلة. لا تَعَارُضٌ عنده بين الجمال الطبيعي والجمال الفنّي فهو يتوافق مع إستتيقا كانط ويفترق مع هيغل. الخيال الجامح لا يَتَوَاءَمُ مع الفنّان الحقّ. لا يُفسَّرُ مَيْلُهُ للطبيعة سوى بنزعته الرومانسية التي دفعتْهُ إلى الاحتفاء بها لأنّها في مرتبة الألوهية. الإستتيقا لدى الإنكليز في القرن الثامن عشر هي مسألة رهافةَ ودقَّةَ ذوقٍ (fine taste) وتِبْعاً لذلك فإنّها تحوز على

استقلاليتها من تلك الرّهافة نفسها. الاتّجاه نحو استقلالية الفكر الجماليّ شكّل ملتقى طُرُقِ القرن الثامن عشر الإنكليزي والألماني. بالنسبة إلى الألمان سُعِيَ إلى تلك الاستقلالية الجماليّة في لحظة أُولَى مع بومغارتن، وفي لحظة ثانية مع كانط. أَمَّا بالنسبة للإنكليز فإرهاصات الاستقلالية بدأت مع «شافتسبوري» في لحظة أولى، ومع هوتشيسون (Hutcheson) في لحظة ثانية.

من شافتسبوري إلى هوتشيسون تَـمَّ الانتقال من اندماج القيمة الأخلاقية والجمالية إلى انفصال الثانية عن الأولى في سعي حثيث إلى الاستقلالية لتشكّل الإستتيقا حقلاً فكريّاً مستقلّاً بنفسه. وأهمّ مفهومٍ تَدَاوَلَهُ «هوتشيسون» هو أنَّ الجمال إحساس داخلي. وكُلَّما كان الإحساسُ داخليّاً كان أقلّ تبعيّة، وأكثر استقلالية، وكان أقدر على استيعاب النظام والتناسق في التّأليف الموسيقيّ، وفي البناء المعماريّ. الذوق المُرْهَفُ شرط أساسيّ واستعداد مطلوب في تحديد الجميل. وفي كلّ الأحوال كلُّ ما تعلَّق بفكرتيْ الجميل والمنسجم يعجبنا ضرورةً ومباشرة.

أما فيلسوف الفنّ «هوتشيسون» (Hutcheson)، رغم تَتَلْمُذِهِ على الأوّل غَيْرَ أنَّ اكتمالَ الرؤية الجماليّة عنده كان بفضل أمريْن: اعتبارُهُ لأهميّة الحساسيّة أو الحواس، وتثمينُهُ لفكرة الإعجاب الخالص بالجمال الذي لا تشوبُهُ شوائب الميل النفعيّ الذي يُفسدُ العلاقة بالجمال. الجمال إحساسٌ وشعورٌ داخلي اتّجاه أشياء العالم الخارجي. معه لم يعُدْ الجمال فكرة متعالية وإنّما لَصِيقَةٌ بالذات. والإحساس أنواع: الإحساس الأخلاقي والجمالي. أمَّا فيما خصّ الإحساس الجمالي فهو خالٍ من أيِّ حساب ومن أَيَّةِ منفعة.

ما القول في «بورك» (Burke)؟ له مُؤَلَّفٌ بعنوان «**في الجليل والجميل**». مدار الجمال عنده على الإحساس بالألم واللذّة. والمتعة نوعان: المتعة الإيجابيّة حبٌّ والمتعة النسبيّة جلال، والجلال يتمثَّلُ فيما يخيف ويُرعب. إنَّ الجمال في نظره مقاومةٌ للألم. ما انتهينا إليه هو أنّ الجميل شعور وإحساس والذي يُعدُّ في نظر مفكّر معاصر مثل «إدغار موران» هو ما يرتقي بنا من اليوميّ المألوف إلى الاستثنائيّ والفائق للعادة. ينتقل بنا الشعور الجمالي إلى الابتهاج والإعجاب والدَّهشة.

سابعاً: ما الموضوع الجمالي؟

يُقْصَدُ بالموضوع الإستتيقيّ شيئاً، أو حدَثاً، أو مجموعة أشياءٍ وأحداث وأفعال مرتبطة بمقاصدَ جماليَّةً، لا تُعتبَرُ موضوعات جمالية مخصوصة سوى بقدر انضوائها في السّلوك الجمالي وفي العلاقة الجماليّة وتحظى بصفتها تلك من حيث استجابتها لمقاصدنا. ثَمَّةَ فَرْقٌ بين الطبيعة القصدية للشيء الجميل وطبيعته الشَّيْئِيَّة.

ثامناً: اكتشاف معيار الذوق: دافيد هيوم ضدّ كانط

غالباً ما يُصنَّف «دافيد هيوم» ضمن الفلاسفة التَّجْريبِيِّين المُنتقِدِينَ للعقل ولمقولاته الكبرى كمفهوم العُلّيَة أو السببيّة، ومفهوم الهُوِيَّة، ويُعَدُّ من مُمَثِّلِي الجماليّات الحسّية والنسبية، ومن المعارضين الأَشِدَّاء للفيلسوف الألماني «كانط».

أما الفيلسوف «هيوم»، رغم أنَّه سابق على هؤلاء، إلاَّ أنه اعتُبِرَ نَدّاً لكانط لأنّه يمثِّلُ التيّار الإنكليزي في الإستتيقا المختلف عن التيّار الألماني

بسبب نزعته التجريبيّة الرَّيْبيّة التي تنأى به عن كلّ هاجس كونيّ. فالذوق عنده نسبيّ كما أوضح في كتابه (*The Standard of Taste*)، والبشر مختلفون أشدّ ما يكون الاختلاف في مسألة الذوق. لا قوانين قبليّة سابقة على التجربة أو على الخبرة الجماليّة التي تكون مشروطة بالزمان والمكان، وتابعة للمزاج وللسن. إنَّ الجمال والقبيح أو ما يُسَمِّيه هو بالمشوَّه لا يكون صفة في الأشياء بل بالأحرى في إحساساتنا المتناقضة والمتضاربة، والمتعلقة بدورها بتضارب طبيعتنا الإنسانيّة وتناقضها.

إنَّ ما طبع إستتيقا «هيوم» هو نزعتها التجريبيّة والشكيّة. لا غرابة في ذلك ما دام هو مَنْ أيقظ كانط من سُبَاتِهِ الميتافزيقي. لا يمكن استقصاء الجمال في الفكر المُجَرَّد بقدر استقصائه في التّجربة الحسّية. ليس الجمال فكرة بقدر ما هو إحساس. مهما صدقت القواعد العامّة للذوق لا غنى لها عن الخبرة الملموسة. ما رَامَ الوصولَ إليه هو مَزْجٌ بين أنوار العقل وانطباعات الإحساس. إنّ الجميل والقبيح والمُنَفِّرَ والمرغوب أمور تختلف عن الحقيقيّ والزائف، ولا تسري عليها الصفات نفسها.

إنَّ صِفَتَيْ التعدُّد والكثرة مُلاَزِمَتَان للذوق. ولَوْ تَلَقَّى الناس التربية نفسها، وتَكَوَّنَتْ لديهم الأحكام نفسها، فَإِنَّهم لا مَحَالَةَ مختلفون في أذواقهم. أمَّا إذا أُلْفِيَ النَّظَرُ إلى الأمم الغابرة والأقوام المنفرطة، والحضارات المختلفة نجد الاختلاف ذاته في الأذواق. يقول هيوم: «إنَّ إحساسات الناس ومشاعرهم تُجاه الجمال أو الدمامة بكلّ أنواعها غالباً ما تختلف حتّى ولوْ كان خطابهم هو الخطاب نفسه»[٨].

---

(٨) Hume, *Essais esthétiques*, op. cit., p. 123.

ويزيد اختلافُ الأذواق بشدّة لمّا نَنْتَقَلُ من العموميّات إلى الجزئيّات. ليس الجمال خاصيّة نابعة من الأشياء، بل هو صفة مستقرّة في الذِّهن. أكثر من ذلك يمكن للشخص أن يرى الدمامة حيث يرى شخص آخر الجمال. يرى هيوم أنّه من غير المُجْدي البحث عن الجمال الحقيقيّ أو الدمامة الحقيقيّة مثل البحث عن الحُلْوِ الحقيقي أو المُرِّ الحقيقي. يمكن للشيء ذاته أن يكون مُرّاً أو حلواً حسب استعداد الأعضاء وقابليّتهم. وصدق المثل القائل «الأذواق لا تُناقَش». ويمكن في نظره سحب هذا المثل على الذوق الذهنيّ والفيزيقيّ معاً. وهنا أَجِدُ «هيوم» معارضاً لـ «إمانويل كانط» يرفض حِجَاجَهُ المُتَعَلِّقِ بمبدأ المساواة الطبيعيّة في الذوق. يمكن قبول المساواة في الأذواق بين الأشياء المتقاربة لا الأشياء المتفاوتة. إنَّ القواعد نفسها لا تُبنى على العقل وعلى مقولاته القَبْلِيَّة وإنَّما على التجربة ومُدْرَكَاتِها الحسيّة. «إنّ أساس هذه القواعد هو ذاتُهُ بالنسبة إلى جميع العلوم العمليّة: التجربة»(٩).

ورغم ذلك لا مجال لتوحيد إحساسات الناس وأذواقهم دائماً حتّى لوْ اجتمعت القواعد نفسها. لا تُوَحَّدُ أذواقنا فيما يخصّ الجميل والدميم دائماً وأبداً بل تدخُلُ عوامل ومتغيّرات أخرى لا تكون في الحسبان مثل الزمان والمكان الملائِمَيْن وأيضاً قابليّة الخيال واستعداده. الاستثناء والصدفة والجواز هي الكلمات المفتاح لفهم التَّوجُّه التجريبيّ في الإستيقا. قد تُمْتِعُ بعض الموضوعات حواسّ بعض الأفراد لا تُمتِعُ بعضهم الآخر بالضرورة فيتدخَل الطارئ في تحديد أذواقنا.

---

(٩) Ibid., p. 128.

هناك عامل محدَّدٌ لتمييز الجمال والدمامة حسب «دافيد هيوم»: رهافة الحسّ والخيال (la délicatesse de l'imagination). إنَّ رهافة الذوق لا تتوفّر في جميع الناس لأنّها ترقى إلى درجة معيّنة عند بعضهم تجعلهم ينفذون إلى مستويات الدِّقة والإحساس بالجمال. يقول «دافيد هيوم»: «ولكن رغم وجود فارق كبير بخصوص رهافة الذوق بين شخص وآخر، فلا شيء يُذكي أو يزيد هذه الملكة سوى ممارسة فنّ معيّن ودراسة أو تأمُّل متكرّر لنوع خاصّ من الجمال»(١٠). الذوق عاجز عن تحديد ما يجعل عملاً فنّيّاً جميلاً ورائعاً، وبالمثل لا يمكن إصدار حكم كيفما كان إذا خلا من التجربة أو من الخبرة. إنّ التجربة وحدها تَمُدُّنا بِما يكفي لنتمكّن من إصدار حكم بخصوص جمال أو نقصان موضوع ما. وتقتضي التجربة مقارنة أنواع الجمال ومراتبه. لا يكون أحدٌ مُؤَهَّلاً لإصدار حكم أو رأي بدون هذه المقارنة بين أنواع الجمال.

إذا كان «إمانويل كانط» نَحَتَ مفهوم الغائيّة بلا غاية فإنّ «دافيد هيوم» اعتبر خُلُوَّ عملٍ فنيّ من الغاية نَقْصاً، ولا يمكن تذوُّقُه أو الحكم عليه. يقول: «إنّ غاية البلاغة والفصاحة هي الإقناع، وغاية التاريخ العِظَةُ والعِبْرة، وغاية الشعر الإمتاع بواسطة الخيال والأهواء». ويُضيفُ «هيوم»:» ينبغي أَنْ نَسْتَحْضِرَ دائماً في الذهن هذه الغايات، عندما نقرأ عملاً فنيّاً بعناية، وأَنْ نستطيع الحكم إلى أيّ حدٍّ كانت الوسائل المستثمرة ملائمة لأهدافها»(١١) يرى أنّه يمكن إجمال مُقَوِّمَاتِ الذوق في قوّة الشعور، ورهافة الإحساس، والقدرة على المقارنة، والتخلُّص من بادئ الرأي. بناءً على ما تقدّم وبخلاف

(١٠) Ibid., p. 135.
(١١) Ibid., p. 139

«إيمانويل كانط» لا يعتقد «هيوم» في ديمقراطيّة الذوق ولا في المساواة في الحكم الإستيقيّ. رهافة الذوق غير مُتاحة للجميع كما يَسْتَدِلُّ «كانط» ويَعْتَرِضُ عليه «هيوم».

أن يكون للذوق معيارٌ وقاعدةٌ أَمْرٌ صعب للغاية، لأنَّ ما يفرِّق أذواق الناس أكثر ممّا يُوَحِّدُهَا. فضلاً عن الصعوبات والعوائق السابقة، هناك عائقان آخرانِ: أوّلهما يعود إلى اختلاف الأَمْزِجَةِ، وثانيهما إلى اختلاف المعتقدات. فيما يخصّ الأمزجة يُفَضِّلُ الشاب ذو الأهواء المُتَّقدة الصور الفنّية القويّة فيما الرجل المتقدّمُ في السنّ يُفَضِّلُ صور التأمّلات الفلسفية الحكيمة. غالباً ما تخضع الأذواق إلى الأمزجة، فنفضِّلُ الأعمال الفنّية التي توافق أهواءنا. يقول «هيوم»: «شخص يَهْوَى السّامي والآخَرُ يفضِّلُ الوديع (le tendre) والثالث السخرية la raillerie»[١٢]. للناس في أذواقهم ضُرُوبٌ ومذاهب وأنواع: منهم الذي يحبُّ البساطة، والذي يميل إلى الزخرفة، والذي يُفضّلُ المأساة، والآخَر الملهاة. لا تَقْبَلُ ميول الناس نقاشاً، لأنّه لا توجد معايير يُرْجَعُ إليها لتبديد هذه الاختلافات. الأذواق لا تُناقَش. هذا بالنسبة إلى الأَمْزِجَةِ وَيُقَالُ الشيء نفسه في الأخلاق والمعتقَدات. قَلَّمَا يحبِّذُ عامّة الناس أعمالاً فنّية تُناقضُ معتقداتهم، وتُعارض عاداتهم.

ما حال الذوق الآن في المجتمعات المعاصرة؟ أما زال ممكناً الحديث عن رهافة الذوق والحِسّ الجماليّ ورقيّه؟ أمّا نشهد اليوم تَبلُّدِه ووضاعته؟ هل ما زلنا نستحسن الأشكال والألوان والحركات والخطوط والأصوات والألحان؟

---

(١٢) Ibid., p. 144.

ومن أجل التعمُّق في سرّ انفعالنا وتفاعلنا والتقائنا مع الجمالات الفنّية والطبيعيّة وَجَبَ النظر النقديّ في أنظمة استقبالنا، وأنماط تمثُّلنا للجمال. ما سبب تفضيلاتنا الجماليّة، وما سرُّ استحساننا واستهجاننا؟

دون الحماسة الزائدة للعلوم العصبية يمكن القول رغم ذلك أنّ ما من حاسَّةٍ، ولا من شعور باللّذة وبالرضى أو النفور إلاّ وله مناطقه العصبية والفيزيولوجيّة في الدماغ البشري. إنّ الأُذُنَ البشريّة أرهف عضوٍ من ألف آلة وَتَرِيَّةٍ أو موسيقية (Clavier) لأنّها تتوفّر على ثلاثة آلاف وَتَر بينما لا يفوق عدد أوتار لوحة العزف (clavier ordinaire) أربعة وثمانين.

لا تحصل المتعة الجماليّة من مجرَّد التلقّي العصبي والفيزيولوجيّ وإنما من خلال تفاعلات وأمزجة مع المنتج الفنّي سواء كان لوحة أو معزوفة أو قصيدة أو غيرها. التلاؤم الهرموني في الموسيقى، وتناغم الألوان، والأشكال، والخطوط في الصباغة يُسْتَقْبَلُ، ويُتَلَقَّى نفسيّاً وجماليّاً. ومصدر المتعة الجماليّة ما يتوالد عن الأنغام والأشكال والألوان من انسجام يزيدُ من حِدَّتِها وقوّتها. يدبُّ الملل إلى النفس، ويتسلّل السَّأَمُ بمجرّد غياب هذا التوتّر والحِدّة والانسياق وراء رتابة الخطّ المستقيم في اللوحة الفنّية، ورتابة النغمة المتكرِّرة في الموسيقى. يروق الخطّ المُنْحَنِي أو المُقَوَّس (la ligne courbe) أكثر من المستقيم، والأنغام المتطوّرة، والمتنوّعة حسب «أوجين فيرون» (Eugène Veron) في كتابه «الإستتيقا».

تاسعاً: من الإستتيقا إلى فلسفة الفنّ

«فريدريك هيغل» هو مَنْ انْعَطَفَ بالجماليات إلى وِجهَةٍ أخرى هي وِجْهَةُ فلسفة الفنّ، بل ويُعْتَبَرُ أَوَّلَ مُؤَسِّسِيها. علم الجمال لا يحقِّقُ في

نظره المُرادَ، وذلك لاِعْتِبَارِيْن: كَوْنُهُ ظلَّ منحصراً في الذائقة الجماليّة أو ما يُصطلَح عليه بِحُكْمِ الذّوق الذّاتيّ. وبَقِيَ حَبِيسَ الجمال الطبيعي دون أنْ يرتقي إلى الجمال الفنّي الذي هو بالضرورة جمال روحي.

لا يتأتّى فَهْمُ منظوره للجميل خارج سياق نَسَقِهِ الفلسفيِّ. لا يتعدّى الجمال الطبيعي عنده المرتبة الدنيا مثلما لا تنال المادّة ولا الطبيعة أهمّية سوى في أسفل مراتب الوجود بوصفها وجوداً غُفلاً. أمّا مَا بِهِ يتحقّقُ الوعي بالوجود فهو الروح أو الفكر. وليس التاريخ الكوني سوى ملحمة الروح أو «أوديسا الفكر».

تُطرَح أسئلة أساسيّة في هذا الموضوع: ما الحاجة للفنّ؟ وما الضرورة التي تستدعيه؟ وهل الفنّ مسألة جدِيَّة؟ ويقول في هذا الصدد: «هل الفنُّ جدير بِأَنْ يُعالَجَ بكيفيّة علميّة؟»(١٣). وعبارة «علميّ» هنا تُحِيلُ عنده على موسوعة الفكر ونظام المعرفة.

يُجيبُ عن هذه الأسئلة في الصفحات السِّتِّين الأولى من كتابه البالغ عَدَدُهَا ما يقارب الألفيْن وأكثر لتبديد أنواع سوء الفهْم وأعَمُّهَا اعتبار الفنّ نزَقاً ولَهْواً بريئاً وفائضاً ومظهراً وزيفاً ووهْماً وزُخْرُفاً.

يُعتَبَرُ الفنّ من أرقى تَجَلِّيَات الروح لا يَقِلُّ عن تَجَلِّيات الدين والفلسفة قيمةً وأهميةً. يقول: «إنَّ الفنّ الجميل ليس فنّاً حقيقةً سوى في حرّيته الخاصّة، ولا ينهض بمُهِمَّتِهِ سوى إذا وُضِعَ في دائرة الدين والفلسفة نفسها»(١٤). بموجب هذا فإنَّ الفنَّ حاملٌ لِآمَالِ الإنسانيّة، وتعبير عن حقائق

---

(١٣) Friedrich Hegel, *Esthétique*, Tome 1 (Paris: Poche, 1997), p. 53.
(١٤) Ibid., p. 57.

«الإلهي» (Divin)، وفي الأعمال الفنّية أَوْدَعَتْ الشعوب حِكَمَهَا وفَلْسَفَتَهَا. ويُخصِّصُ «هيغل» الفنّ بقوله:

«إنَّ للفنِّ هذا الاستعداد المشترك مع الدين والفلسفة، ولكن يتميَّز عنهما بخاصيّة كونه يُقدِّمُ ما هو أسمى بِكَيْفِيَّةٍ محسوسة...»[١٥]. الروح أو الفكر مقولة - مفتاح في النظام الفلسفي الهيغلي، لأنَّه يتجلّى ويتحقَّقُ تدريجيّاً عبر صيرورة طويلة من العقبات. أَوَّلُ أشكالِ تَحَقُّقِ الروح يكون في الفنّ أو في الأعمال الفنّية، وثاني أشكال تحقُّقِهِ في الدين، وأخيراً وأحْدَثُها في الفلسفة.

ما كيفيّة تحقّق الروح في الفنّ؟ يتمُّ ذلك بالجمع بين ضِدَّيْن في الفنّ هما الداخل والخارج، المتناهي واللاّمتناهي، والضرورة والحرّية. إذا اتُّهِمَ الفنّ بِأَنَّهُ حسِّيٌّ ومباشر، فَلِأَنَّ الحقيقة لا تَنَجَلّى فيه سوى على هذا المنوال، ومن ثمّ يبقى التَّجَلّي المحسوس والمباشر للفكرة محدوداً بالقياس للتجلِّي الدينيّ والفلسفيّ. ويدحض «هيغل» في السياق نفسه تُهْمَةَ الوهم والمظهر. يُسْتَعانُ في العنصر الفنّي بالمظاهر على ألاّ تُقْرَنَ بالأوهام، لأنّ من خاصيّات المظهر أن يكون مَمَرّاً وعبوراً للجوهر. يقول «هيغل» ولَكِنَّ المظهر ضروري للجوهر، ولا تكون الحقيقةُ حقيقةً إذا لم تظهر»[١٦].

إنّ مدار الفنّ حسب «هيغل» هو على الحقيقة وهي غايته العليا، يسعى إلى كَشفِها وتَجَلّيها، وإن كان في شكل محسوس أو في صورة مُتَعَيِّنَةٍ. ومن ثمّ يسعى - من حيث لا يعي الفنّان ذلك - إلى إحلال الكُلِّيِّ في الجُزْئِيِّ، والعامّ في الخاصّ. يُدين «هيغل» كلَّ أشكال محاكاة الفنّ

(١٥) Ibid., p. 58.
(١٦) Ibid., p. 58.

للطبيعة لِأَنَّ الجمال الفنّي يفوق الجمال الطبيعي مرتبةً ويفوقُهُ سموّاً. إذا رامَ الفنّ تقليد الطبيعة يكون بَاهِتَ الصورة وعقيم المعنى وعديم الجدوى.

يرسم «هيغل» ـ بخلاف كانط ـ حدوداً فاصلة بين الفنّ والطبيعة، بين الجمال الفنّي والجمال الطبيعي، ويربطُ الفنّ بالحاجات الروحيّة للبشريّة، فهو بمثابة مُستَوْدَعٍ لآمالها وتَطَلُّعاتِها، تُضمِّنُهُ غاياتِهَا السامية وحقائقها العليا. إنَّ الفنَّ يلبِّي حاجة ميتافزيقيّة للإنسان وتتمثَّلُ في تَوْقِهِ إلى المُطْلَق. بالفنّ يحقِّقُ الإنسان ذاته بِوَصْفِها وعْياً مفكِّراً أو جوهراً متأمِّلاً. يقول في هذا الصدد: «إنَّ الحاجة الميتافزيقية الكليّة والمطلَقةِ التي يعمل الفنُّ وِفْقَهَا... تجدُ أصلها ومنشأها في كون الإنسان وَعْيٌ مُفَكِّرٌ»[١٧]. بفضل الفنّ يَنْزَعُ الفنُّ من العالمِ الخارجيِّ برَّانيتَهُ، ويُضفي عليه من روحِهِ بما يحقِّقُ ذاته، ويضيفُ قائلاً: «مثل رَمْيِ طفلٍ للحجارة في جَدْوَلٍ فيُعْجَبُ بالدوائر التي ترتسمُ على صفحة الماء وكأنّها عَمَلٌ من صنيعتِهِ»[١٨].

تَفْتَرِقُ فلسفة الفنّ التي طوَّرَها «هيغل» عن «إستتيقا» كانط من نواحٍ كثيرةٍ: الجميل عند الأوّل موضوعيّ تُجسِّدُهُ حاجات تاريخيّة وروحية بينما الجميل عند الثاني ذاتيّ وذوقيّ. الجميل عند «هيغل» مضمون ومُحتَوى قبل أن يكون صورة أو شكلاً. ولَعَلَّ هذه الفوارق تعود إلى حدود فَلْسَفَتَيْهِما، ونقصد حدود الفلسفة النقديّة المتعالية التي بقيت وفية للذّائقة الجماليّة ولشروطها القبْلِيَّةِ، وحدود المثالية المُطلقة ومُتغيِّراتِهَا التاريخية ومُتَطَلَّبَاتِها الروحية.

---

(١٧) Ibid., p. 85.
(١٨) Ibid., p. 58.

عاشراً: في موت الفنّ

إنَّ نبوءة «هيغل» بالموت الوشيك للفنّ أثارت، ولاتزال تُثيرُ تَأْويلَاتٍ عِدَّةٍ وتفسيرات متناقضة، ومرةً تُحْمَلُ على وجه الحقيقة وتارةً على وجه المجاز. وتَبْعَثُ في كِلتا الحالتَيْن على الاستغراب والدهشة.

إعلان نهاية الفنّ أو موته ليست نَعْياً له وإنما ملاحظة تَحَلُّلِهِ وتَفَكّكِهِ إلى شيء آخر يتجاوزه. ونهاية الفنّ موجودة في أَوَّلِيَّات فلسفته، وفي تأريخه للفنّ ولأشكاله. لم يعد الفنّ في الزمن الحاضر ـ أي القرن التاسع عشر ـ تجسيداً لِحَيَوِيَّةِ ومَأْساوِيَّةِ الشعب اليونانيّ، ولم يَعُدْ ظاهرة حيَاتِيّة ومعيشية كما كان عليْه الأمر عند اليونان. وهو لا يمثِّلُ سوى لحظة من تجليّات الروح أي التجلِّي المحسوِس للفكرة أو التجسيد الفعليّ المتعيِّنِ للروح. وما إنْ يستنفد الأشكال الفنّية ينتقل الروح إلى أشكال تجلِّياته الجديدة والمتمثِّلة في الدين ومن بعدِهِ في الفلسفة.

إنَّ موت الفنّ ـ في أنظار «هيغل» ـ اِنْبِعَاثٌ جديد وليس موتاً نهائيّاً. إنّه موت سريري مؤقَّت إلى حين ظهور أشكال جديدة. وتِبْعاً لذلك يقدّم «هيغل» صياغة فلسفيّة ونظريّة جدليّة لتاريخ الفنّ من العصر المصري القديم، مروراً بالعصر اليوناني الكلاسيكي، وانْتِهَاءً إلى العصر الرومانسي. وصاغ نظريّته في الفنّ بناءً على جدلية الشكل والمضمون، الروح والمادّة، الذات والموضوع، الدَّاخل والخارج. وصنَّفَ الفنون ورتَّبها وفق جدله الفلسفي: أوّل الفنون الهندسة والمعمار، وثانيها النحت، وثالثُهَا الشعر والموسيقى. نمت الفنون وِفْقَ تَطَوُّرٍ جدليّ، حيث غلبَتْ المادّة على الروح والمضمون على الشكل في الفنّ المصري وحصل تنافر بين الداخل والخارج. وهو ما تُبَيِّنُه الأهرامات حيث لم تعثُرْ النفس في المادّة على

شكل ملائم. عُثِرَ على هذا التوازن في الفنّ الكلاسيكي اليوناني بين المادّة والروح، بين الحركة والثبات، بين الحَيَوِيَّةِ والسكون في النحت وفي صورة جمال الجسد الإنساني. ثمّ فُقِدَ هذا التوازن بين الشكل والمضمون في الفنّ الرومانسي حين عانقتْ الذاتُ المطلقَ في الشعر والموسيقى والرسم. فاقت الحياة الداخليّة المُطْلَقَة في الفنّ الرومانسي كُلَّ الأشكال والْتَحَمَتْ بالمطلق. رغم موجات النقد التي وُجِّهَت سهامها لمفهوم الفنّ عند «هيغل» فإنَّ نظريّته الفلسفية والميتافزيقية للفنّ جاءت منسجمة ومتراصَّة البنيان، ومتماسكة العناصر بِكَيْفِيَّةٍ يَصعُبُ تجاهلها.

الفصل الثّاني

فلسفة الفنّ من منظور الرومانسيّة الألمانيّة

أوّلاً: فريدريك شليغل وتَأَمُّلاتٌ في الشّعر

اهْتَمَّ الرومانسيّون الألمان بسؤال ماهيّة الشعر، وهو سؤال لم ينتهوا من إعادة طرحه، وصياغته دون إعطاء جوابٍ شَافٍ. إنَّ ماهيّة الشعر لا يمكن أَنْ تكتمِلَ عند شليغل سوى على شكل شذرات. ينتمي جلُّ الرومانسيين إلى مدينة «يينا» Iéna والتي تَرَعْرَعُوا فيها صُحْبَةَ هيغل. تدور مجموعة المحاضرات حول «فكرة الفنّ» أو مذهب الفنّ. أوغست شليغل يقدّم نظريّة في الفنّ. يتحدّث عن الفنون الجميلة بِعَدِّها علوماً جميلة؛ أي أنَّها أقرب إلى الآداب الجميلة منها إلى العلوم الجميلة.

يتساءل «أوغست شليغل» عن العلاقة الممكنة بين الفنّ والجمال في التسمية التالية «الفنون الجميلة»، وبأي معنى تُسمَّى فنوناً جميلة؟ يعود إلى مصطلح «إستتيقا» ـ وهو المُصطَلَح الذي نُحِت في اللغة الألمانيّة ويعودُ الفضل فيه إلى «غوتليب بومغارتن» ـ والذي لم يَدُلْ على أكثر من المُدْرَكَاتِ الحسيّة أو المَلَكَةِ الحسيّة الدنيا بالمقارنة مع الملكات العليا وهذا عائد إلى خطأ أو إلى سوء تقدير في فلسفة أستاذه «كريستيان وولف» الذي بَخَّسَ «المحسوس» لصالح «المعقول».

يُحَذِّرُ «أوغست شليغل» من مَغَبَّةِ الاستعمال الخاطئ للفظ إستتيقا، والذي صار في نظره من فَرْطِ غموضه جامعاً لكلّ القضايا والمزاعم الفارغة. يتساءل عن إمكانيّة قيام فلسفة للفنون الجميلة، ومن ثمّ محاولة تأسيس نظريّة فلسفية. يُميِّزُ «أوغست شليغل» بين مُجَرَّدِ الفنون الآلية والفنون الروحية. مهما بلغت الساعة من دقّة صنعها لا تتجاوز مجرّد قياس الوقت ولا شيء آخر. أمّا العمارة رغم أنّها أقرب إلى الفنون الآلية فإنّها تفوق مجرّد السَّكَن.

لماذا تصلح الفنون مثل اللوحة أو القصيدة؟ لا لِشَيْءٍ سوى لذاتها. ولكن ما يُبَرِّرُ وجود الفنون الجميلة هو أنّها من طبيعة روحية، وتخدم غايات عُلْيَا أو سامية، وهو نفسه ما يَتَعَيَّنُ على فلسفة الفنّ أن تُعنى به. ما يعطي لفلسفة الفنّ أو للنظريّة الفلسفيّة للفنّ شرعيتها هو اهتمامها بالغايات الإنسانيّة العليا، والمرامي الروحية البعيدة. إنَّ المشترك بين الفنون جميعها هو الشعر (Poiésis) أي النشاط الإبداعي الحرّ للخيال.

تؤول فلسفة الفنّ كما يقترح (أوغست شليغل) في النهاية إلى مذهب الفنّ أو الشعر، ممّا يقتضي رسم حدود الجميل واستقلاله عن الخير الأخلاقيّ وعن النفع المادّي. يُنَصِّصُ على مفهوم النقد وأهميّته في فلسفة الفنّ أو نظريّة الفنّ أو مذهب الفنّ. النقد ضروري لنظرية الفنّ مثلما هو ضروري لتاريخ الفنّ، لأنَّ النقد هو ما به نحكم على الفنّ الجميل إنْ كان فنّاً أمْ لا.

إنّ الفرق بين الانطباع الحاصل من جراء تلقّي العمل الفنّي يظلُّ في حدود الانفعال السّلبي، أمَّا الحكم الجمالي فيتطلّبُ تَفَكُّراً وتَدَبُّراً ورَوِيَّةً بل وحتّى رؤية. ويَكْتَنِفُ المشاعر التي تخلفها ملاقاة الفنّ الجميل في ذواتنا

غموضاً إلى حدّ نقبل معه ما لا تقبله النظريّة التي ينبغي أن تكون صارمة. فنكون إزّاء نوع من ردود الأفعال على شاكلة: أثّر فِيَّ، قَلَبَنِي رأساً على عقب، راق لي، سحرني، أخرجني عن طوري وغيرها من الانطباعات المتسرِّعة.

إنّ الحكم الجمالي تفكُّري وتأمّلي، ويقتضي مراجعة ما يعلق في نفوسنا من إحساسات ومشاعر تلقائية أثناء رؤيتنا لألوان تُدْهِشُ أعيننا، أو أثناء سماع إيقاعات وترانيم تشنِّفُ آذاننا. نكون أسياداً على انْطِبَاعَاتِنَا من خلال مقارنة وتمييز ما هو حاصلُ أَمْزِجَةٍ متغيّرةٍ، وما هو ثمرة جهد فكريّ.

لا يرى (أوغست ويلهلم شليغل) في كتابه «مذهب الفنّ» أو «نظريّة الفنّ» حائلاً دون الجمع بين الذوق والنقد. يُسْتَعْمَلُ الذوق مجازاً للدلالة على نوع من التَّلقّي الجمالي بصرف النظر عن دلالته الحسّية والفيزيائيّة. ومن ثمّ يقترب النقد من الذوق، ويبتعد عن التحليل التاريخي والفيزولوجيّ.

يبحث «شليغل» في إمكان قيام نظريةٍ للفَنِّ، ولا يعتبر أنَّ أفلاطون وأرسطو قد نجحا في بَلْوَرَةِ وصياغة نظريّة ما في الفنّ، لماذا؟ لأنّهما لم يتجاوزا مفهوم المحاكاة، ولا يتعدَّى الفنّ عندهما مجرّد المحاكاة. لا يمكن بالإمكان صَوْغُ نظريّة للفنّ سوى من طرف المُحدَثين. ما حال دون صياغة نظريّةٍ في الفنّ هو الحكم عليها من خارج العمل الفنّي، وانطلاقاً من معايير للذَّوق قَلَّمَا تنطبق عليها: مثل الجميل والجليل واشتقاقات أخرى منها مثلاً تقسيم الجليل أو السامي إلى ما هو موضع ثقة وإعجاب، وما هو باذخٌ، وما هو رصينٌ، ومُهَابٌ (digne, somptueux, sérieux, effrayant) والجميل إلى لطيف وأنيق ورقيق مُرهَف وفاتن (gracieux, délicat, charmant).

ويُؤْخَذُ على كانط كونه أقلّ معرفة في مجال الفنون الجميلة: «هو نفسه يعترف بنقص كتابه فيما يتعلّق بالفنون الجميلة»[١].

ينتقد «شليغل» كلّ المحاولات الرّامية إلى ربط الفنّ بمعايير نابعة من مجرّد الانفعالات، والإحساسات دون الوصول إلى ما يَتَطَلَّبُهُ النظر في الفنّ من تماسك منطقي، ووحدة داخلية. وآفَةُ ذلك عدم التفريق بين الجميل الفنّي والطبيعي. هناك محاولات من قِبَلِ فلاسفة أمثال «بومغارتن» الألماني لإنشاء أنساق عقلانية من أجل إدراج الجميل داخلها تَعَارَضَتْ مع فلسفات حسيّة تَجْرِيبِيَّة مثل محاولة «بورك» (Edmond Burke) الإنكليزي، ولكنّها لم تصل إلى مُنتَهَاها.

يُحَلِّل «شليغل» معنى الإستتيقا عند «بومغارتن» وخاصّة فكرة الجمال، واعتبارها جزءاً من المعرفة الحسّية التي يُخالطها الالتباس وعدم الوضوح، ومن ثمّ منزلتها الدونيّة بالمقارنة مع المعرفة العليا المسلَّحة بالمفاهيم. لم يرق «بومغارتن» في نظره إلى صياغةِ نظريّةٍ في الفنّ وإنْ ساهم فيها. ظَلَّتْ قيم الجمال والذوق والمتعة لَدَيْهِ تُشَكِّلُ في مُعظَمِهَا جزءاً من الملكات الدنيا.

أما بالنسبة إلى «إدموند بورك»، وبما أنه ذو نزعة حسية تجريبيّة، فيرى أَنَّ مصدر الجمال ناتج عن تأثير الحواس في النفس، وذلك في كتابه (*Du sublime et du beau*). سبق ذِكْرُ أفكاره في فقرة سابقة يمكن الرجوع إليها.

---

(١) August Wilhelm Schlegl, *La doctrine de l'art: Conférences sur les belles lettres et l'art* (Paris: Klincksieck, 2009), p. 39.

ما يهمّنا من هذا كلّه هو معرفة الأسباب التي حالت في نظر «شليغل» دون صياغة نظريّة في الفنّ عند «بورك» و«كانط» ومن قَبْلِهِمَا عند «بومغارتن». لا يجد «شليغل» في «**نقد ملكة الحكم**» أيَّ محاولةٍ لتأسيس نظريّة للفنّ لِأَنَّ «كانط» لا يعدّ الفنّ الجميل ضرورة روحية.

يستثني «شليغل» الفيلسوف الألماني «فيخته» الذي ذهب أبعد في المثالية، أما «شلنغ» فهو بحقّ الفيلسوف الذي يُعْتَبَرُ: «أوَّلَ مَنْ شَرَعَ في الربط بوضوح بين أُسُسِ نظريّة فلسفية للفنّ بمبدأ المثالية المتعالية ...»[٢]. وبناء عليه صار الفنّ يُعتَبَر «الأورغانون» الحقيقي للفلسفة: «الفلسفة هي الجمال اللامتناهي مُجَسَّداً في عالَم متناهٍ». يقترح «شليغل» توضيح مفهوم المطلق أو اللانهائي. ليس المُطلَقُ مُتوارياً عن هذا العالم أو موجوداً في عالم آخَر، إِنَّنَا نسبح في المطلق ونتحرَّك فيه وإن كنّا لا نستطيع إدراكه أو تمثُّلَه أو الإحاطة به. ما يحقّق هذا الانتقال من المحدود إلى المطلق ومن المتناهي إلى اللامتناهي هو الفنّ وبالأخصّ الشعر. الشعر في أنظار الرومانسية الألمانيّة هو التعبير الرمزي عن الوجود.

إنّ الشعر، في نظره، هو لغة الوجود الرمزية، وبواسطتها يُعَبَّرُ عن الوجود رمزيّاً، وبفضلها تتجسّد وحدة المادَّة والروح. إنَّ الخيال الشعري هو الذي بِمُكْنَتِهِ التعبير عن الداخل/الخارج. ما علاقة الفنّ بالطبيعة على ضوء الرومانسية الألمانيّة والمثالية المطلقة؟ يقترح «شليغل» إعادة النظر وتفحَّص مفهوم الطبيعة. إنَّ الطبيعة صيرورة غير منقطعة، وكُلٌّ ديناميكي: «إنَّ الطبيعة في كُلِّيَّتِها هي الأخرى عضوية، ولكن لا نَفْطِنُ إليها، وهي

(٢) Ibid., p. 27.

ذكيّة مثلنا، ولا يمكننا سوى أن نشعر بذلك. وَحْـدَهُ التأمّلُ يمكِّنُنا من تكوين نظرة واضحة»[٣]. الطبيعة نفسها خلاَّقة، وليست ما يتوجَّبُ مُحَاكَاتُهُ. ليس الفنُّ مُطالباً بتقليد الطبيعة، وإنما القيام باستبطانها بداخِلِهِ بواسطة الحدس الروحي.

إنَّ الانسان مرآة صغيرة ينعكس على سَطْحِهَا العالَمُ الكبيرُ، بل وينعكس فيها الكَوْنُ بأسره بفضل الروح التي لا تعني شيئاً سوى الطبيعة: إنَّ الطبيعة/والروح صِنْوَانِ. كلاهُما وجه مختلف للآخَر. وعليه: «يمكن أيضاً تعريفُ الفنّ بِعَدِّهِ طبيعة مُوَسَّطَة بالروح»[٤]. ينقسم الفنّ إلى فنون يختلف بعضها عن بعض تِبْعاً لاختصاص كلّ واحدٍ بأسلوبه: هناك في الفنّ الأسلوب التشكيلي، والأسلوب الموسيقي والأسلوب الشعري. وتُوجَدُ داخل كلّ فنٍّ أجناس فنّية ذات أساليب مختلفة، فهناك الشعر الملحمي والغنائي والدرامي.

ثانياً: «شيلينغ» وفلسفة الفنّ

«الكُلُّ هو الجميل» تلك هي الفكرة التي نافح عنها الفيلسوف المثالي الألماني. ودون محاولة معارضتها بمقولة أدورنو الشهيرة «الكلّ هو الزائف»، والتي ستعطي فيما بعد إستيقا النفي، يمكن استشفاف فكرة الجمال المطلق بالتقدّم تدريجيّاً في نظريّة الفنّ التي حاول الرومانسيون والمثاليون الألمان إرساءها. أهمّ شيء في هذيْن الاتجاهيْن هو فكرة الكلّ

---

(٣) Ibid., p. 83.
(٤) Ibid., p. 84.

الفنّي أو الكلّ الشعريّ. لا تُسعف الأحكام الجماليّة ومعاييرها في تقدير الأعمال الفنّية حقَّ قدرها.

تتبرّم فلسفة الفنّ من الأحكام المتسَرِّعة المتأتِّية من النظريّة الإستتيقيّة، ومن نظريّة الفنون الجميلة. تطمح فلسفة الفنّ ـ حسب الفيلسوف «شيلينغ» ـ إلى تأسيس ما يسميه علم الفنّ، أو نظريّة الفنّ، أو فلسفة الفنّ. لماذا أهمّية فلسفة الفنّ؟ لأنّها وَحْدَهَا تسعى إلى تأسيس نظريّة أفكار متماسكة. يُدين «شيلينغ» إستتيقيا «بومغارتن» لأنّها قائمة على خلفية فلسفة «وولف» العقلانية. يرفض أيضاً النزعة التجريبيّة لدى الإنكليز ومعَهُ المُقتَرَبَ السيكولوجيّ التجريبيّ للفنّ.

يطرح «شيلينغ» سؤالاً مُهِمّاً: كيف تكون فلسفة الفنّ ممكنة؟ كيف يمكن أن تجمع بين المثال والواقع، بين الفلسفة والفنّ؟ الفلسفة من منظور المثالية الألمانيّة ليست شيئاً آخر سوى الوجود الواحد، وهو المطلق في أشكاله المختلفة، وتجليّاته المتنوّعة، وتَعْيِينَاتِهِ المتعدِّدة. إنَّ الوجود بهذا المعنى هو مجموع القوى حيث الهوّية والكلِّية شيء واحد. إنَّ «الله» و«الكون» و«الواحد» و«المطلق» أسماء لمُسَمَّى واحد. فلسفة الفنّ ليست بِمَعْزَلٍ عن فلسفة المطلق، وهي من ثمّ ليست جديرة بهذا الاسم سوى لأنّها مرتبطة عضويّاً بالمطلق بما هو متجلٍّ في شكل معيَّن. وحتّى يحظى الفنّ بِمَنْزِلَةٍ رفيعة في هذه الفلسفة المثالية ينبغي أن يُمَثِّلَ الجزئي في الكلِّيِّ، والمُتَعَيِّنَ في المطلق. وعلى سبيل المثال: ليست الموسيقى سوى صدى لإيقاع المطلق، وليس التشكيل سوى نماذج للطبيعة العضوية.

يقول «شيلينغ» في السياق نفسه: «مثلما يكون المطلقُ في الفلسفة مثالاً أو نموذجاً (archétype) للحقيقةُ فإنّه يكون (أيْ المطلق) في الفنّ نموذجاً للجمال»[٥].

ثالثاً: مفهوم «العاطفي» le pathétique عند «فريديرك شيلر»

من أحوال النفس مزاج الحزن الذي يجعلها تتهيَّأ بما يكفي للجمال التّراجيدي. لا تتعارض الحريّة الأخلاقيّة مع حساسية النفس ومزاجها. يقوم الفنّ المأساوي على الألم الذي يمكن أن يكون قوّة فعّالة لا قوّة سلبيّة. إنَّ الحساسيّة تجاه الطبيعة هو الذي جعل الإغريق أقوى من غيرهم على استبطان الألم، وأكثرهم قدرة على الشعور بالألم والتسامي به إلى مرتبة «الحزين المأساوي». لا علاقة لمُحَدِّدَاتِ الفنّ بالحس، إنَّمَا بالروح. أما المشاعر والانفعالات العذبة والرقيقة لا تخلق فنّاً عظيماً. يربأ «شيلر» بالفنّ عن مجرّد الإعجاب ودغدغة العواطف. يقول: «إنّ على الفنّ أنْ يُعِيدَ خلق الروح يَرُوقَ للحرّية»[٦].

إنَّ الألم ومقاومته هي من أولى صفات الفنّ. أمَّا الإنسان الذي لا يقاوم الألم فهو مجرَّد حيوان فَزِعٍ وجَزِعٍ لا يرقى إلى مستوى الإنسان. ليس الألم والشقاء غايةً في ذاتهما وإنَّما هما مَطِيَّةٌ للشعور السامي والجليل المأساويّ. ويترتَّبُ عن ذلك أنْ لاَ فَنَّ حقّاً بدون سُمُوٍّ وجلالٍ. يطرح «فريدريك فون

---

(٥) Philippe Lacoue-Labarthe, et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire: Théorie de la littérature du romantisme allemand* (Paris: Seuil, 1978), p. 404.

(٦) Friedrich Von Schiller, *Textes esthétiques* (Paris: Vrin, 1989), p. 154.

شيلر» ـ وهو من كبار الحركة الرومانسية الألمانيّة ـ ما يمكن للفنّ أَنْ ينهض به من مهامّ، مُقْتَرِحاً سبعاً وعشرين رسالة في التربية الجماليّة للإنسان ما بين عامي ١٧٩٤ و١٧٩٥، والتي من شأنها أن تجعل حياته حرّة ومنسجمة وِفْقاً للأخلاق والطبيعة. وأهمُّ عُنْصُرٍ في تربية الفنّ هاته هو التأليف وإرساء الانسجام بين مَلَكَاتِ الإنسان وخاصَّة بين العقل والحساسية، وتوجيه اندفاعاته (pulsions) بِما يجعلها قابلةً للارتقاء والكمال، وهذا كلّه وفقاً لروح عصر الأنوار ومُثُلِه، من حيث إيمانه بتقدُّم النوع الإنسانيّ.

هناك طاقة اندفاعية ثالثة يمكنها أنْ تُطَوِّرَهُ وهي اللَّعِبُ المُتاحُ عن طريق الفنّ، والذي يُؤَلِّفُ بين الطاقتيْن العقليّة والحسيّة. لا مكان لتقدم النوعِ الإنساني بدون طاقة اللّعب المتأتّية من الجميل: إنَّ الجميل يُرَبِّي، ويُهذِّبُ، ويَرتقي بالإنسان من حَالِ الحِسِّ إلى حَالِ العقل، وصولاً إلى حال الجمال. إنَّ الاستئناس بالفنّ والاحتذاء به، والتربية على الجمال بمقدورهما الوصول بالإنسان إلى الغاية المنشودة، وهي أنْ يكون عُضْواً فعَّالاً في المجتمع، وفرداً مكتمل النضج، ووافر الوعي السياسيّ في الدولة الحديثة. إنَّ «فريدريك فون شيلر» واعٍ أشدُّ ما يكون الوعي بعوائق التقدُّم التقني، وبأعراض النّفعية في المجتمعات الحديثة، وبتذرِّية الفرد فيها، ولكنَّه أمل في الفنّ والجمال وقدرتهما على تربية الإنسان بِعَدِّهِ نوعاً وفرداً، وباعتباره محور الحداثة والتنوير. وقد تأثَّر به «هربرت ماركوز» في قوّة النَّفي التي يملكها في وجه استبداد العقل وضدّ مبدأ المردوديّة.

يميِّز «فرديريك فون شيلر» بين الوضيع والنبيل على أساس أَنَّ الأوّل مشترك وذائع، ولا يقاوم الألم، والثاني نادر، ولا يحظى به سوى الذين يقاومون الألم ويَسْمُونَ به إلى مستوى الروح. هذا هو معنى الشَّجِيِّ أو

الحزين (le pathétique) في الفنّ. إنَّ المقاومة هي الكامنة وراء ما يسميه الباتوس (le pathos). أَمَّا مجرّد المقاومة الفيزيائيّة فحتّى الدودة أثناء دَهْسِهَا تُقاوِمُ، والثور المجروح نفسُهُ يُقَاوِمُ. إنَّ مقاومة الإنسان للانفعال وللألم تتأتّى من العقل ومن الأفكار.

رابعاً: دروس «جان بول» التمهيدية في الإستتيقا

يُعْتَبَرُ «جان بول فريديريك ريشتر» من أعمدة التيّار الرومانسي الألماني. وكُرِّسَتْ مكانته عقبَ نشره لمُؤَلَّفِهِ (*Vorschule der Aesthetik*) سنة ١٨٠٤ حيث خصَّص مقالاته للمقولات الإستتيقيّة ما بعد كانط، وتحديداً في الجدّ والهزل، وفي السخرية و(l'humour et le grotesque) وغيرها. إنَّ كتابه أبعد ما يكون عن مقالات فلسفية في الفنّ والجمال، وهو بالأحرى تأملات شعرية ـ بحكم أنّ «جان بول» شاعر ـ في الجمال، ومن ثمّ لا يدَّعي إنشاء نظريّة، وإنما فقط صياغة برنامج يدور على «ثيمات» أو موضوعات أساسيّة: وتتألّف من الهزليّ والسَّاخر، والمُضْحِك (le burlesque) ثمّ الملحمة والدراما والرواية والحكاية (fable). أَمَّا الأسلوب الذي اصطنعه فهو أقرب إلى الشذرات والمقاطع منه إلى الاستدلالات. وقد استعار هذا الأسلوب الشذريّ من أقرانه من التيّار الرومانسي مثل «شليغل» و«نوفاليس»: إنَّ الشذرة ضدّ النسق، المقطع ضدّ الفكر الاستنباطي. قاوم الرومانسيّون الألمان الفكر النسقي والفلسفة النظامية، وتوسَّلُوا في محاولتهم تلك بالشذرة والمقطع، ودفعوا الجدَّ بالهزل، والصرامة بالسخرية، والعدمية بالعلم المرح. ومثَّلَ الإغريقُ مثالهم الأعلى، والفنّ الإغريقي

قمّة الجمال وذروة الفنّ، ومَهّدَ الرومانسيون ـ رغم ثورة «نيتشه» عليهم ـ للفلسفة الجينالوجيّة.

خامساً: فلسفة الفنّ عند نيتشه

الفنّ ضدّ الحقيقة

يقول «نيتشه» في هذا السياق: «لا يُكْتَبَ للمَعْرِفَةِ الوجودُ إذا لم يكن لها إلهة سوى الحقيقة العارية لا غير»(٧).

غالباً ما رُجِّحت كفّة الحقيقة على الفنّ، وأُلْحِقَ برِكَابِهَا عند «هيغل» الذي صار من حُرَّاسِهَا وسَدَنَتِهَا، أمّا «نيتشه» فهو أَوَّلُ مَنْ أعاد النظر في هذا الاستتباع وهذا الإلحاق، ورأى أنَّ الفنّ أصدق من الحقيقة لِأَنَّ هذه الأخيرة لا تُحْتَمَلُ مكائدها عندما تُزَيَّنُ بالخداع الأخلاقي، فالمُعَوَّلُ على الفنّ من أجل سحب البساط من تحتها، وإرساء علاقة جديدة بالعالَم لا يُزْدَرى فيه المظهر ولا يُبَخَّسُ. لا يُحتَمَلُ العيش بالحقيقة وحدها لأَنَّها بتضافرٍ مع الأخلاق تُبَخِّسُ الحياة. أمّا الفنّ فإليه يَعُودُ تبجيل الحياة وإعلاء المظاهر. يقول نيتشه: «الفنّ لا يَقْوَى على شيء سوى إثبات العالَم»(٨).

يقول نيتشه في موضعٍ آخر: «إنَّ الفنّ...احتفاء بالشعور بالحياة، إنَّهُ حَافِزٌ له... الفنّ ولا شيء غير الفنّ! فهو الإمكان الأكبر، وإغواء الحياة

(٧) Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie* (Paris: Folio/Essais, 1986), p. 92.

(٨) Philippe Choulet, et Hélène Nancy, *Nietzsche, L'art et la vie* (Paris: Editions du Félin, 1996), p. 210.

الأعظم، وحافز الحياة الأقوى. الفنّ هو القوّة الوحيدة المتصارعة والقوّة التي تَسْمُو فوق كلّ إرادة نفي الحياة، قوّة مضادّة للمسيحية، مضادّة للبوذية، مضادّة للعدمية بحقّ. الفنّ هو خلاصٌ لِمَنْ يعترف، ويرى الطابع المُريع والإشكالي للوجود...»[٩].

ممّا تقدَّم تَتَبَيَّن أهمّية الفنّ في فلسفة «نيتشه» والتي تفوق مرتبة الحقيقة. الفنّ شفاء من مرض الحقيقة إذا اعتبرنا هذه الأخيرة هي التي توجد وراء كلّ العِلَلِ والأمراض، لأنّها تحمل الإنسان على العزوف عن الحياة، وتَغْرِسُ فيه الشعور بالذنب لجريمةٍ لم يرتكبها.

في علاقة الفنّ بالحقيقة يقول: «إنّ الحقيقة قبيحة: نملك الفنّ من أجل ألاَّ نموت من فرط الحقيقة»[١٠]. الحقيقة تقتُلُ لأنّها تُعْدِمُ فينا إرادة الحياة، والفنّ يبعث فينا إرادة الحياة. يمتلك الفنّ قوّة أعلى من الحقيقة، ويُذكي الخطأ ويُبجِّل الوهم، ويُضاعفُ المظاهر، ويخلُقُ الأشباه. إنَّ الفنّ مُراوِغ ومُخَاتِلٌ لأنَّ الحياة مُراوِغَةٌ ومُخاتِلة. إن الحقيقة تخلق الحُجُبَ والفنّ يخترقها، الحقيقة تجمِّدُ مجرى الحياة وتُحوِّلُها لمومياء مُحنَّطة والفنّ يبعثها من رمادها، ويَنْفُخُ فيها من روحه، ويُعيدها إلى صيرورتها المُتَحَوِّلَة دوماً، والمتغيِّرة أبداً.

وفي علاقة الفنّ بالوَهْمِ، هناك ألفُ شكلٍ. الفنّ كاذب وخدَّاع ولكنّهُ من نوع الكَذِبِ والخِدَاع الذي يُلْهِمُنا الاحتفال بالحياة. مَكانَةُ الأوهام عظيمة في فلسفة «نيتشه».

---

(٩) Ibid., p. 211.

(١٠) Ibid., p. 211.

للحياة دلالة إستتيقيّة، ولا مُبَرِّرٌ للوجود سوى كظاهرة جماليّة. لا نملك تبريراً للوجود أخلاقيّاً ولا معرفيّاً وإنّما فقط جماليّاً. لماذا وُجِدَ العالَم؟ لا نملك جواباً لتساوي أسباب وجوده أو أسباب عدمه. إنَّ الخطأ مُبَجَّلٌ في الفنّ لأنَّ الحياة نفسها خطأ، التيه والضلال من طبيعة الوجود والحياة معاً، الوهم مكوِّن أساسيّ للحقيقة. يقول: «أنْ نمنح للوجود دلالة إستتيقية، أَنْ نُكثِّفَ استمتاعنا به، ذلك هو الشرط الجوهريّ لِكُلِّ متعة مَعْرِفيَّة»[١١].

يَهْدِمُ «نيتشه» ثنائيّة الوهم/الحقيقة، ويجعل الوهم في صميم الحقيقة. لا وجود لِصِدْقٍ في جانب، وكَذِبٍ في جانب آخر، إنَّهما متشابكان لدرجة لا يمكن الفصل بينهما. الحقيقة امرأة تَتَمَنَّع وتتخفَّى باستمرار، وهي كناية مثل باقي الكنايات التي يستعملها، والاستعارات التي يُوَظِّفُها، من أجل الابتعاد عن الاستدلال. وهو مثل «هيغل» يعتبر عصر الفنّ ولَّى إلى غير رجعة مع الإغريق الذين بلغوا درجة من العمق بفضل بقائهم على السطح. يقول: « آه! من هؤلاء الإغريق، كانوا يتفاهمون جيّداً في كيفيّة العيش! ومن أجل ذلك ينبغي البقاء على السطح، في ثنايا الجلد، وفي محبة المظاهر، والإيمان بالأشكال والأصوات... كم كانوا سَطْحِيِّينَ من شِدَّةِ عُمْقِهِمْ»[١٢].

إذا كانت للفنّ غاية عليا فهي أنَّه مُحفِّزٌ للحياة، وباعث للإقبال عليها، بينما الحقيقة التي شَيَّدَت أنظمة معرفيّة أبعدتنا عنها. «ينبغي

---

(١١) Ibid., p. 212.

(١٢) Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, Avant-Propos et Livre 4, traduction par Henri Albert (Paris: [Société du Mercure de France, 1901]).

للفنّ تجميل الحياة» وجعلها أكثر مرحاً رغم رعب الوجود وتراجيديّته وقسوته وعَبَثِيَّتِهِ.

سادساً: الفنّ والأخلاق مسألة جينالوجية

غَيْظٌ، غِلٌّ، حِقْدٌ، ضَغِينَةٌ، بَغْضَاءٌ

تَؤُولُ مسألة الأخلاق إلى صراعِ قِوَى، ولا يُعْلَمُ الخير ولا الشر سوى بما تُفْرِزُهُ تلك القوى من قيم مُتَبَدِّلَةٍ ومُتَحَوِّلَةٍ، ومن تراتبيّةٍ معياريّةٍ مثل رفيع/ وضيع، راقٍ/دانٍ، وخيّر/شرير. وبناء عليه، وبدل طرح القضايا الأخلاقيّة في ذاتها مثل تعريف ما هو الخير وما هو الشر، وَجَبَ الحفر فيما وراء الخير والشر، والبحث عن القوى الثّاوية خلفها، والتساؤل هل هي قوى فعّالة أم ارتكاسيّة؟

وقع مع «نيتشه» تحوُّل هائل في مراجعة الأخلاق ونقدها، وتَمَّ الانتقال من ميتافيزيقا الأخلاق إلى جينالوجيا الأخلاق، ومن صيغة السؤال السقراطي والكانطي «ما هو؟» إلى صيغة السؤال «مَنْ؟». إنَّ الأسئلة التي يجدر طرحها ليس ما الحقيقة؟ ما الخير؟ ما الجمال؟ وإنما مَنْ يُرِيدُ الحقيقة؟ ومَنْ يريد الخير؟ ومَنْ يُرِيدُ الفضيلة؟ ومن يريد الجمال؟

إنَّ صيغة السؤال «مَنْ» تُغيِّرُ كلّ شيء، لأنّها تجعلنا نصعد إلى صلب المشكلة، وهي أيَّةُ قوى تُريد الخير والحقّ والفضيلة والجمال؟ إنَّ الرجوع إلى الأصل هو تراجع إلى منشأ المشكل بكيفية جينالوجية تُزيحُ الفَهْمَ

الميتافزيقي. فيما وراء الماهيّات تكمن القوى المتصارعة، وفيما وراء القوى المتنافسة تكمن إرادات قوّة.

ما علاقة الفنّ بالأخلاق؟

بعد نقد التصوُّر الميتافزيقي للأخلاق، لا يُستثنى الفنّ من المراجعة والنقد على مستوى مرتبته وأوّلويَّتِهِ في فلسفة الفنّ عند «نيتشه». لا يُسْتَثْنَى الفنُّ ـ ووفق ما ورد من تعاريف الفنّ بكونه مُحَفِّزاً للإرادة، وإثباتاً للوجود ـ من هذا التّقييم المِعْيارِيّ، ومن تَراتُبِيَّةِ القوى، ومن تمييز بين الخلّاقة والفعّالة من جهة، والسلبية والارتكاسيّة من جهة أخرى. وإذا كانت للفنّ قيمة فَتَكْمُنُ في مقاومة القوى الرَّجْعِيّة النَّافية للحياة، والمُميتة للإرادة، ومقاومة أخلاق الزُّهْدِ، وقيم النُّسْكِ، ومعايير التخلِّي عن مَبَاهِجِ الحياة، والكَدَر والكآبة والتشاؤم من الدنيا، واتِّباع المثال الزُّهدي (l'idéal ascétique).

إنَّ الفنّ مُقاوَمَةٌ لِقِيَمِ الارْتِكَاسِ والتَّقَهْقُرِ، ومُمَانَعَة لأخلاق النُّسْكِ، وقيم التَّشاؤم، وإثبات لِتَرَاجِيدِيَّةِ الوجود، وتقوية لإرادة القوّة. لا علاقة للفنّ بالمواعظ، والتعاليم والنصائح. الفنّ إبداع لقيم جديدة، ونَحْتٌ للوجود بطريقة أخرى.

إنَّ الفنّ نفسه يُقَاسُ بمدى إثْبَاتِ الوجود، وحَفْزِ الإرادة، وهو الفنّ المَأْسَاوِيّ على الطريقة الإغريقيّة، بينما الفنّ الرومانسي يدلُّ على مرض النفس، واعتلال الإرادة. ومن ثمّ حَرِصَ «نيتشه» على تأكيد السؤال: أيُّ فنّ نريد للأزمنة الحديثة؟ إنَّ الفنّ المنشود هو الذي يُثْبِت الوجود لا يَنْفِيهِ، ويُقْبِلُ على الحياة لا يُدْبِرُ عنها، وُيبْرِزُ القسوة والغريزة والنَّشْوَة. الابتهاج

بالحياة والاحتفال بالوجود حتّى في قَسْوَتِهِ وعَبَثِهِ ومَأْساوِيَّتِهِ تلك هي مكامن قوّة الفنّ. إنَّهُ الإمكانيةُ العظمى للحياة.

سابعاً: الفنّ مع العدمية وضدَّها

قد يبدو العنوان مُتَنَاقِضاً، ولتبديد سوء الفَهْم، يمكن القول إنَّ الفنّ ليس عدواً للعَدَمِيَّةِ جُمْلَةً وتفصيلاً، لأنَّ هذه الأخيرة ثلاثة أنواع: العدمية السلبيّة، والعدمية التَّقَهْقُرِيَّة، أو الرَّجْعِيَّة، وأخيراً العدمية المُنْفَعِلَة. وفي مقابل ذلك، وضدّاً عليه الفنّ حليف للعدمية الفعّالة أو المكتملة (le nihilisme achevé). ولكن ما هي العدمية أساساً؟

إنَّ الصِّيغة الأولى للعدمية هي العدمية السلبيّة ومِثَالُها الساطع يتجلّى في اليهودية والمسيحية. يوضح «جيل دولوز»: «في مُفْرَدَة العدمية فِعْلٌ (nihil) لا يعني العدم، وإنَّما يعني قَبْلاً قيمة العدم أو العدم كقيمة. الحياة تحمل قيمة العدم كلّما نفيْنَاها وبخَّسْنَاهَا»(١٣). ما يميِّزُ هذا النوع الأوّل من العدمية هو إرادة العدم، ونَفْيُ قيمة الحياة، في سبيل عالم عُلْوِيٍّ حقيقي (الحقيقة، الإله).

ثمّ هناك العدمية كانفعال أو كردٍّ فعلٍ ونفيٍ للعالم العلوي والما فوق ـ حسيّ، وهي التي أسفر عنها الوعي الأوروبيّ. هذه العدمية الثانية ليست تبخيساً للحياة في سبيل قيم علْيَا، وإنما تبخيس للقيم العليا نفسها. فالأمر هنا يتعلَّقُ ليس بقيم العدم وإنما بعَدَمِ القيم. ينكشف العالم فيها على مَشْهَدِ الفراغ والخَوَاءِ واللا ـ شيء، وأُفُولِ الأصنام (انهيار الحقيقة، وموت الإله،

(١٣) Gilles Deleuze, *Nietzsche et la Philosopie* (Paris: PUF, 1988), p. 169.

وانحطاط القيم) حيث يصير كُلُّ شيء بدون معنى وفاقداً للجدوى. وتُصاب الإرادة بداء عُضَالٍ، هو عدم القدرة على فعل شيء، ويُصِيبُها عجز تامٌّ عن إنتاج أَيِّ قيمة، حيث تصير الحياة كلّها قيمة رَجْعِيَّةٌ وتَقَهْقُرِيَّة. إنّها العدميةُ التي حلَّ فيها الإنسان محلَّ الإله، وانْتَصَبَ الإنسان الأخير الذي ليس في الواقع سوى إنسان التَّقَدُّم والعقل والتنوير الذي ألبس العدم لَبُوساً جديداً، وصيَّرَهُ أملاً ومثالاً للحداثة والتنوير والديمقراطية، وهي القيم السلبيّة التي شكَّكَ فيها «نيتشه»، واعتبرها تدشيناً لقدومِ عدمية شاملة لا نزال نعيش إخفاقاتها وتعثُّراتها حتَّى اليوم.

في نظر «نيتشه» العدمية محرِّكٌ للتّاريخ وليس الروح (هيغل) ولا الصراع الطبقيّ (ماركس)، حيث تعاقبت أنواع من العدمية تَكْتَسِي كُلَّ مرّة لَبوساً مُعَيَّناً: تارةً المسيحية واليهودية، وتارةً الإصلاح الديني، والفكر الحرّ والأيديولوجية الديمقراطيّة والاشتراكية.

الفنّ لا يَتَجَسَّدُ في أي نوع من أنواع العدمية السالفة الذِّكْر، وإنما مرتبط بعدمية جديدة، عدمية خلاَّقة، عدمية فعَّالة، حيث تُبْتَدَعُ قيم قويّة، وتَنْبَعِثُ قيم الحياة، وإرادات الوجود، ويُحْتَفَى بكلّ ما يحفِّزُها ويُقوِّيها، ويُثْبِت الوجود، ويمجِّدُ القِوى المُتَدَفِّقَةِ والمُنْفَلِتَةِ من عقالها، والجارفة لكلّ ما يُعارض الصيرورة. إنّها العدمية المكتملة، والتي تفوق الأشكال الأولى من العدمية، لأَنَّ هذه الأخيرة ظلّت ناقصة، وغير قادرة على بلوغ البُؤْرَةِ المراد الوصول إليها: إنّها عدمية مكتملة (nihilisme achevé).

القفزة النوعيّة التي تُحَقِّقُها هذه العَدَمِيَّةُ المكتملة تتمثّل في الإثبات لا النفي: إثبات الحياة، إثبات الوجود، عدم الهروب أمام ثقله، ولا مُداراته، ومُراوَغَتِه. إنّها تعني تَحَمُّلَ الإنسان لموقعه في الوجود دون تبريره، دون

شقاء ولا وعـي شقي، وبـدون سوء نية، أو عُـقْـدَةِ ذنـب. وبعد الإثبات تأتي مرحلة قلب القيم وخلق قيم جديدة (l'inversion des valeurs, transvaluation, transmutation des valeurs).

يوجد كلّ من الفلسفة والفنّ في خندقٍ واحدٍ، فهما معاً مُطالَبان بخلق قيمٍ غير مكتشفةٍ ولا مسبوقة، فإرادة القوّة تقع في الصف الأخير لمقاومة انهيار القيم، وأفول الأصنام، والقلعة الحصينة لإثبات إرادة القوّة. يتحوّل السلبي إلى قوّة إثْبَاتِيَّةٍ: «يقول «دولوز»: «يصيرُ الهدمُ فعَّالاً بمقدار تحويل السلبي إلى قوّة إثباتية، إلى فرح أبدي للصيرورة»[١٤].

ثامناً: الفنّ والجسد

تندرج فلسفة «نيتشه» في تاريخ الفلسفة في سياق مُضَادٍّ لفلسفات الوعي. لا يمثِّلُ الوعي سوى الجزء الأصغر من الشخص الإنساني. الجسد هو منبع الأهـواء، وهـو مصدر القـوى. ما الجسد؟ إنَّه حقل صراع القوى المُتَصَادِمَة فيما بينها، هو مجموع كمّية القوى المُتجاذبة والمُتنازعة في الإنسان. الجسد هو العقل الأكبر الذي يحتوي على العقل الأصغر الذي دُرِجَ على تسميته بالوعي. إنَّ الجسم ليس جهازاً بيولوجيّاً فحسب بقدر ما هو أيضاً مُركَّبٌ كيميائيٌّ وبيولوجيّ واجتماعيّ وسياسيّ. تَنْقَسِم القِوى إلى فاعلة ومنفعلة، خلاَّقة وتَقَهْقُرِيَّة. يمكن استنتاج أنَّ الجسم هو مجموع القوى المتضادّة، وهي قوى مُريدة أو إرادات قـوّة. إنَّ أغلب أنشطة هذه القوى غير واعية، ولا يُعتَبَر

(١٤) Ibid., p. 201.

الوعي سوى حصيلة او نتيجة وليس سبباً. الجسد أقوى من النفس أو الوعي. يقول «نيتشه»: «إنَّ ظاهرة الجسد في مجملها، هي من منظورٍ ذهنيٍّ أرقى من وعينا، ومن ذهننا أو فكرنا، ومن طرائقنا الواعية في التفكير والإحساس والإرادة، مثل سُمُوِّ علم الجبر أو الحساب على جدول الضرب»[١٥].

إنَّ القوى فاعلةً أو منفعلةً تُقاسُ ليس كَمّاً فحسب وإنما كَيْفاً أيضاً، وتُؤَوَّلُ على نَحْوٍ تراتبيٍّ يسمح بتصنيفها، وبالتالي بناء سُلَّمٍ قِيَمِيّ للقوى يميِّز بين الشريف والوضيع، بين السامي والدَّانِي. ولكن في نهاية المطاف ما علاقة هذا كلّه بموضوعنا؟ ما علاقة الفنّ بالجسد؟

يستمدّ الفنّ قوّته من تنازُع القوى وتجاذُبها، ومن قدرة الجسد أو ما يستطيعُ الجسد ويقوى عليه. تحدَّث «نيتشه» كثيراً عن الفنّ بما هو هيئة أو فيزيونومية الجسم (physionomie). وبما أنّ الفنّ إثبات للقوى الفعّالة، وتحفير للإرادة، ومقاومةٌ لتخاذل الوعي، ونفيٌ لاجترار الألم، وتخلُّصٌ من الوعي الشقي والوعي المذنب، فإنَّ هذا دليل على الْتِصَاقِ الفنّ بالجسم والجلد (l'épiderme). والإغريق وحدهم عرفوا أهمّية الجسد، وقيمة الجِلْدِ والبشرة، وظلّوا على مَقْرُبَةٍ ممّا يُظهره من علامات وأعراض، وما يرغب فيه من ملذات، وما يَهْوَاهُ من مباهج الحياة. إنَّ الجسد يهدينا ويدلُّنا على «البراءة الخطيرة في الفرح»، والتي لا تُنَالُ سوى بتجديد الجسد، وإحياء الجِلْدِ، وبَعْثُ الحياة فيه مُجدَّداً، ولم يكن غير الإغريق قادرين على بلوغ أقصى درجات العُمْقِ بالبقاء على مستوى السطح، أيْ على مستوى الجسد

---

(١٥) Friedrich Nietzshe, *La Volonté de puissance* (Tome 2) (Paris: Gallimard, 1995), p. 226.

والجِلْد. يقول في السياق ذاته: «نحن المُتعافون سنحتاج إلى الفنّ ولكن إلى فنٍّ مختلفٍ، فَنٍّ ساخرٍ، خفيفٍ، هاربٍ ومنفلتٍ، مرحٍ بكيفية رائعة divinement désinvolte»(١٦). يقول في موضع آخر: «كان هؤلاء الإغريق يفهمون كيفيّة العيش: وهو ما يتطلَّبُ طريقةً شُجَاعَةً في البقاء على مستوى السطح، وعلى مستوى التضاعيف، وعلى مستوى الجلد، (...) كمْ كان هؤلاء الإغريق سطحيين من شدّة عمقهم»(١٧).

يمكن إبداء ملاحظة هامّة في هذا الصدد وتتمثَّل في تقاطع رؤى «هيغل» و«نيتشه» فيما يخصُّ تقريظ روح التراجيديا لدى الإغريق، وفي الإشادة بِحَيَوِيَّةِ الفنّ ومكانته عندهم، هذا رغم الاختلاف الجوهري بينهما فلسفيّاً وفنيّاً. أوّل نقاط الاختلاف بينهما تَحَمُّسُ الأوّل لروح الرومانسية، وتحمُّس الثاني لروح التراجيديا. ثاني نقاط الاختلاف بينهما فلسفة الأوّل المثالية المطلقة، وجينالوجية الثاني. ربّما يعود الاتّفاق إلى احتذاء الثقافة الإغريقيّة، واعتبارها نموذجيّة مُلهِمة للأمّة الألمانيّة.

تاسعاً: التراجيديا ضدّ الرومانسية

إنّ ذَمَّ «نيتشه» للرومانسية متكرّر في فلسفته، إلى حدٍّ أنّ كلّ منافحة عن روح التراجيديا تقتضي تذكيراً بِمَثَالِبِ الرومانسية، وأَوَّلُ مثال اعتبارها الفنّ من إبداع شخصٍ مُلْهَم من دواخله وجوارحه، وبدون هذا الفنّان الفذّ والاستثنائي لا تقوم للفنّ قائمة.

(١٦) Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir* (Paris: Gallimard, 1982), p. 26.
(١٧) Ibid., p. 27.

يبدأ هجوماً على الرومانسية لما يقول: «ما الرومانسية؟ إنّها كلّ فنّ، وكلّ فلسفة يمكن اعتبارها بَلْسَماً وعلاجاً في خدمة حياة تنمو وتتصارع: وهما يقتضيان (أي الفلسفة والفنّ الرومانسيان) آلاماً ومتألِّمين. ولكن هناك نوعين من المُتَألِّمِينَ: أولئك الذين يعانون من وفرة الحياة وزخمها، والذين يريدون فنّاً ديونيزسيّاً، وتصوُّراً تراجيديّاً للفنّ والحياة ـ والآخرون الذين يعانون من إفقار للحياة، والذين يطلبون من الفلسفة والفنّ الهدوء والسكينة...»(١٨).

الفرق بين الرومانسية وروح المأساة أنّهما يقعان على طرفيْ نقيض، ويفترقان في تصورهما للوجود وللحياة: الرومانسية تُعظِّمُ الأنا والوعي والذات على حساب تبخيس الوجود والحياة، ولا ترى فيهما سوى آلامٍ لا تنقضي، وأتراحٍ لا تنتهي، وتفقيرٍ للاندفاع الحيويّ نحو الوجود، بينما الروح المأساوية، رغم تراجيدية الوجود الأصليّة، ومَآسِيه المستمرّة لا تعمل سوى على شحذ الهِمَمِ والإرادات، ومن ثمّ قبول الوجود برُغْبِهِ هو شرط أساسيّ في الرؤية التراجيديّة للوجود، دون أسى أو أسف، ودون حسرة أو ألم.

إنَّ وضع روح التراجيديا أو روح المأساة ضدّ الرومانسية هو مثل اختيار الصحّة ضدّ المرض، انحياز للوجود ضدّ إرادة العدم، تفضيل للمُرْعِبِ والمُقلِق والمخيف على المُريح والآمن، قبول للفظاظة والقبح والشرّ والجنون ضدّ النعومة والرِّقَّةِ والخير. يقتبس «نيتشه» من القاموس الطبّي ألفاظاً ومفردات مثل الصحّة والعافية في مقابل المرض، وذلك من

---

(١٨) Ibid., p. 370.

أجل تشخيص أعراض الحضارة والثقافة الدَّالة إمَّا على التعافي والشفاء والعلاج، أو على الاعتلال والمرض. الفيلسوف هو بمثابة طبيب الحضارة والثقافة يرصد فيها مظاهر العلّة والمرض أو مظاهر الصحّة والعافية. ليست هيمنة الرومانسية على الفنّ والحضارة والثقافة سوى علامة مُؤكَّدة على المرض العضال الذي تعاني منه، والمُتَمَثِّل في خور الإرادة، وتفتُّت عَضُدِهَا، وبالتالي الإفساح في المجال لتفكُّكها وانحلال قواها. وما إحياء روح المأساة الإغريقية واستعادة حيويتها واندفاعها سوى محاولة لمحاربة مُخَلَّفَاتِ الرومانسية في الفنّ، والتي تَرْتَضِي الألم وتقبل المعاناة وتتطلّع إلى الخلاص. إنَّ الرومانسية هي النسخة الحديثة للمسيحية التي جَثَمَتْ على صدر الإنسانيّة ردْحاً من الزمن وآن الأوان للتخلُّص من أعراضها المرضيّة.

عاشراً: ديونيزوس ضدّ أبولون

لا يمكن للفنّ سوى أن يكون تراجيديّاً ومأساويّاً مضادّاً للرومانسية، والمسيحية، ومضادّاً لتشاؤمية «آرثر شوبنهاور»، وقبلهم مضادّاً لسقراط الذي هو أوَّل من أبدع مفهوم الجدل. إنَّ مدار الفنّ التراجيدي هو على الزوج أو الثنائي ديونيزوس ضدّ أبولون، والذي ابتكره «نيتشه» من أجل صراع بين رَمْزَيْن للثقافة الإغريقية: «ديونيزوس» يرمز إلى الإسراف والإفراط والتَّناقض، و«أبولون» يرمز إلى الاعتدال والإحْجَام والحكمة والتعقُّل. وبهذا المعنى «ديونيزوس» موسيقيّ، و«أبولون» مصوِّرٌ وتشكيليّ. إنَّ فنّ الموسيقى اندفاعٌ وتوثُّبٌ وانفلات للقوى من عقالها، وفنّ التصوير حكمة واعتدال وانسجام. استعار «نيتشه» ديونيزوس للدلالة على روح المأساة المطلوب إحياؤها في

صلب الثقافة الألمانيّة الحديثة في سبيل انتشال الثقافة والفنّ الألمانِيَيْنِ من داء الرومانسية ومرضها، ومن بقايا المسيحية، ومن الجدل الهيغيليّ.

أراد «نيتشه» بناء معايير جديدة لثقافة مُقبلة: في كتابه المبكر والأساسي «**ميلاد روح المأساة**» انبرى للبحث عمّا يسعفه في إنجاز هذ المشروع الفلسفي والجمالي، انطلاقاً من فكرة إثبات قيم الحياة والعالم الأرضيّ ضدّ فكرة عالم أخروي، ووجد في رمزية «ديونيزوس» إثباتاً (affirmation) للوجود في براءته في مقابل نفيه، ودون الحاجة إلى تبرير أو دون تَحَمُّل فكرة الخطيئة الأصليّة والألم المترتّب عليها. طرح فكرة الفرح ضدّ فكرة الألم، لأنّ الفرح (joie) قبول وإثبات، أمّا الألم (douleur, souffrance) نفي للوجود واجترار للألم. غالباً ما اختار «نيتشه» في استراتيجيّته في الكتابة النطق بلسان شخصيّة فلسفية مفهومية فانتقل من إحداها إلى أخرى: من «ديونيزوس» في مرحلة مبكّرة إلى «زرادشت» في مرحلة لاحقة مُنْتَقِياً لها في سياقات رمزية محدّدة.

حادي عشر: الفيلسوف/الفنّان

خَصَّ «نيتشه» الفنّ بمنزلة رفيعة في فلسفته إلى أنْ صارتْ جزءاً لا يتجزَّأُ منها، وتَوَحَّدَ الفيلسوف بالفنّان إلى أنْ صارا لا ينفصلان، ويَسْكنُ أحدهما داخل الآخَر. أُطْلِقَ على الفيلسوف صفات متعدّدة: الفيلسوف/الطبيب، والفيلسوف/الفنّان، والفيلسوف/مبدع القيم، وغيرها من الأوصاف.

يتساءل «نيتشه» في كتابه «**العلم المرح**» ما عسى أن نتعلّمه من الفنّانين؟ كيف تستحيل الأشياء إلى أشياء جميلةً وجذّابةً ومشتهاة عندما لا تكون بذاتها كذلك؟ الأطبّاء هم القادرون على مَزْجِ المُرِّ بالحُلْو، والخمر

بالسُّكَّرِ، فيحوِّلُون الأشياء والسوائل إلى أشياء مرغوبة. وأَقْدَرُ منهم الفنَّانُون الذين يَحوِّلُونها بقدرتهم الخارقة لِكَيْ تبدو أَجْمَلَ وأَشْهَى. كيف ذلك؟ هُمْ وَحْدُهُمْ الذين يملكون القدرة على التباعد مع الأشياء، وعلى حَذْفِ تفاصيل وجزئيات تمكِّنُهُمْ من رؤيتها بشكل مختلف، وهم القادرون على رؤيتها من زاوية معيَّنة، أو النظر إليها عبر لَوْنٍ معيَّنٍ، أو إلباسها لَبُوساً ما، أو بَسْطِهَا في مساحة أو اكْسَابِهَا جِلْداً وبِشْرةً.

ما معنى أن يكون الفيلسوف فناناً؟ أنْ يحدسَ الوجود والأشياء من زوايا مختلفة، ومن منظورات مُغَايِرة، وأن يخلق المسافة اللازمة، والمُبَاعَدة الضروريّة بينه وبينها، وأنْ يجعل العالَم أجمل، والمُشْتَرَك بينهما صنع قيم جديدة، وإبداع معايير مُبْتَكَرة.

يُقابلُ «نيتشه» الفيلسوف/الفنّان بالفيلسوف النظريّ، ويعتبر سقراط نموذجاً لهذا الأخير، ويصفه أيضاً بالفيلسوف الجدلي الذي ضحَّى بروح المأساة اليونانية، وبروح التراجيديا في سبيل البرهان والجدل والمنطق، واستبدل صيرورة الوجود بمبدأ الهُوِّيَّة والثَّبات، والواقع المتحرِّكِ بالماهيات والمُثُل والأفكار. أما الفلاسفة الأقرب إلى روح المأساة في رأي «نيتشه» وإلى روح الفنّ هم ما قبل سقراط من أمثال «هيراقليط».

إنَّ النموذج الذي هَيْمَنَ على العالَم الحديث في رأيه هو الفيلسوف النظريّ، أو الإنسان النظري الذي تسلَّح بوسائل المعرفة لحلِّ ألغاز الوجود، ظنّاً منه أنَّهُ يمكن أنْ يتغلَّب على ما يَكْتَنِفُهُ من غموض، وما يحيط به من أسرار، والحال أَنْ لا سبيل لِسُبُرِ أغواره. وفي الوقت الذي يتقابل فيه الفيلسوف/ الفنّان والفيلسوف/النظري، كأنّما تتقابل الرؤية التشاؤميّة والتراجيديّة بالرؤية النظريّة التفاؤليّة، والحكمة الفلسفية بالمعرفة الفلسفية. سقراط بالنسبة إليه

ليس سوى شخصيّة مفهومية وعلامة فكرية تُشير إلى طبيعة الحضارة الحديثة التي لا تزال ترزح تحت ثقلها. يذهب إلى حدٍّ وَصْفِ الحضارة الحديثة بأنّها حضارة سقراطيّة لأنّها جعلت العلم ضالَّتها، والمعرفة غايتها، وهي تستغيث اليوم لَمَّا وجدت نفسها وجهاً لوجه أمام مستنقع العالَم الحسابي من جرَّاء عبادتها لأوثان العقل، وتقديسها لأصنام العلم، وتسبيحها بصلوات المال وقوانين السوق، وإيمانها بقيم المال. وجدت الحضارة السقراطيّة نفسها أمام رعب الوجود وفظاعة العالَم فلم تشفع لها المعرفة، ولا الجدل ولا المنطق في مواجهة صيرورة الوجود ومَأْسَاوِيَّتِه.

يقول «نيتشه» في السياق نفسه متأسِّفاً: «هنا إذن العلامة المؤكَّدة على هذه الكَسْر (cassure) الذي يتحدَّث عنه الجميع باعتباره الشَّرَّ الأصلي للحضارة الحديثة»(١٩).

ثاني عشر: الجمال

يقول «نيتشه»: «ما الجميل؟ إنّه إحساس مُمْتِع يُخْفي علينا النيّات الحقيقيّة للإرادة». هذا التعريف المؤقّت يُفيد معنى اسْتِثَارَة الإرادة، وكلّ ما يُرَغِّبُ في الحياة وفي الوجود. إنَّ الجميل في خدمة وتحت إمْرَة ما يعزّز الحياة، وما يوقد الرغبة في الوجود، وفي الآن نفسه يُخْفي الجميل الوجْه المرير للوجود، والوجه القبيح للحياة. لا يقوم الجميل سوى بنفي ضِدِّهِ، وسَلْبِ نقيضه، وكَبْتِ القبيح والفظيع والبشع والمُرْعِب، بواسطة المظهر الجميل (la belle apparence). ويتساءل «نيتشه»: وما هذا المظهر؟

---

(١٩) Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, op. cit., p. 110.

المظهر نَفْيٌ لما تنطوي عليه الإرادة من قوّة وأحياناً ومن شَرَاسَة أحياناً أخرى، ومحاولة تزيين ما تخفيه عبر جمال المظاهر، وجاذبيّة الصور، وإضفاء إغواء وسحر ومتعة لكلٍّ ما يتَّصلُ بالوجود والحياة، وتسخير كلّ الوسائل الممكنة لخدمة الغاية القصوى ألا وهي الإرادة الدافعة والحافزة على التوثُّب نحوهما علماً بأنّ الوجود مُرْعِبٌ، والحياة عبثيّة ومَأْسَاوِيَّة. الجميل هو ما يُخفي كلّ هذا عَبْرَ نَفْيِهِ.

ثالث عشر: جُمُوحُ الموسيقى وإثبات الوجود

ربَّما تعود أسباب ومُحَدِّداتُ اختياره للموسيقى على رأس الفنون لِأَنَّهَا الفنّ الذي يُتَرْجِمُ اندفاع المشاعر وهذيانها، وفورة الأحاسيس وتَوَهُّجِها. فنّ الموسيقى هو وسيلة التعبير القصوى عن تلك المشاعر دون تنازل. بحث «نيتشه» في الموسيقى عن لغة جديدة للفلسفة، يُستعاضُ بها عن اللغة الاستدلاليّة والمنطقية. ثمّ إنَّ ميله المبكِّر للموسيقى وتربيته عليها منذ نعومة أظفاره حدَّد انحيازه لهذا الفنّ، وقد أَلَّفَ هو نفسه مقاطع في البيانو.

إنَّ الأذن أسبق من العين وهي العضو الذي حدَّد تطوُّر الإنسانيّة. ثمّ إنَّ الموسيقى فنّ الفرح والنشوة، تُوقِظُ المشاعر من غفوتها، هي فنّ المتعة. فضَّل الموسيقى لجموحها، والأصوات والأنغام لقدرتها على إغواء البشر وحملهم على قبول ما نمنحهم إياهم دون الحاجة إلى استدلال. وقال في موْضِعٍ آخرَ ما معناه، إنَّ الحياة بدون موسيقى خطأ. يقول في كتابه **«العلم المرح»**: «قال أحد المُبْدِعين لِتَابِعِهِ: «أنا متعطِّشٌ لِمُعَلِّم أصواتٍ يعرف تَعَلُّمَ أفكاري والتعبير عنها بلغته الخاصّة: هكذا يمكنني النفاذ إلى آذان وقلوب البشر، لأنّ الأصوات تسمح بتضليلهم مثلما تسمح بهدايتهم: مَنْ يتجرَّأ

على رفض صوتٍ ما؟ فأجاب التلميذ أو التابع: «هكذا تُريدُ أن لا يَقْوَى أحد على تكذيبك»[٢٠]. يدلُّ هذا على المكانة الرفيعة للموسيقى في فلسفته، لأنَّ لغة الأصوات فيها أبلغ من الكلمات، ولأنّها أقدَرُ على النَّفاذِ إلى أعماق الإنسان. الموسيقى لغة فوق اللّغة، ويقول في هذا المعنى: «الموسيقى سابقة عليّ وعلينا جميعاً. كثير ممّا يتعذَّرُ قوله وما لا يُقْوَى البوح به لم يجد مكانه في أي كلمة وأَيَّة فكرة ـ وهذا ما تثبته موسيقانا ـ ولا يُعْثَر عليه في أيّة كلمة أو فكرة»[٢١].

اعتبر الموسيقى الألمانيّة الأقوى تعبيراً عن التّحولات والاضطرابات الكبرى التي شَهِدَتْهَا أوروبا، والمؤلفين الموسيقيين الألمان وحدهم عرفوا كيف يعبِّرون عن اضطرابات الطبقات الشعبيّة. وأشاد بموسيقى «بتهوفن» مُعْتَبِراً أنها بلغت شَأْواً عظيماً من السُّمُوِّ والجلال. ويَسْتَشْهِدُ برأي «غوته» فيه من خلال تسميته بـ «الإنسان المستعصي على كَبْحِ جِمَاحِهِ» (l'homme indomptable).

الرابع عشر: مع «فاغنر» ضدّ «فاغنر»

في البداية كان «نيتشه» مع «فاغنر» ثمّ انقلب عليه، ولهذا أسباب ومُبَرِّرَات ثقافيّة وفنيّة وجماليّة وحتَّى ذاتيّة. أَفْرَدَ له في مديحه إهداءً في كتاباته المبكِّرة، وأهمّها «**ميلاد المأساة وروح الموسيقى**». واعتبره من القلائل الذين فهموا معنى روح المأساة وما توحي به من علوٍّ وارتقاء وقوّة إرادة وعظمة وصفاء في مواجهة القدَر والمصير، وهو ما أسماه بـ«الانبعاث

(٢٠) Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, op. cit., p. 131.
(٢١) Philippe Choulet, et Hélène Nancy, *Nietzsche, L'art et la vie*, op. cit., p. 239.

الألماني للعالم الهلليني». يُضمِّنُ «نيتشه» إهداءه أفكارَهُ وتَأَمُّلاتِه حول ما ينبغي أن تسعى إليه الثقافة والفنّ من قوّة إرادة، ومن بطولة وشجاعة إغريقية، ومن إحياء الصِّلَة بقِيمها الحضارية. يتبيّن من الإهداء الإعجاب الذي كان يُبْديه اتّجَاهَهُ لاعتقاده أنَّه أوّل من أدرك روح المأساة في الموسيقى، واستبعد منها كلّ خلفية أخلاقية شرّاً كانت أو خيراً، حيث لا يجد الوجود مبرره سوى كظاهرة إستتيقيّة.

الموسيقى إمَّا أن تكون مأساوية وتراجيدية أو لا تكون. وحتّى نفهم أهمّية روح المأساة في الموسيقى، يتطلّب الأمر العودة إلى كتاباته المُبكِّرة وعلى رأسها كتابه «**ميلاد المأساة**»، ففيه يرسم ملامح الفنّ المأساويّ على الطريقة الإغريقية. في رأي «جيل دولوز» يُعارِضُ «نيتشه» الرؤية المأساوية للعالم برؤيتيْن مختلفتيْن: الرؤية الجدليّة للعالم، وتضمُّ «سقراط» في الفلسفة و«أوربيد» في المسرح، والرؤية المسيحية للعالَم تضمُّ «فاغنر» في الموسيقى. وقبل أن ينقلب على «ريشارد فاغنر» كان مثاله المُحْتَذى. وهذا منذ مؤلّفه «**ميلاد المأساة**» قبل الانقلاب الجذري على موسيقاه. تضمَّن هذا الكتاب فصلاً هو عبارة عن إهداء واعتراف بجدارة موسيقاه، وهو الأَعْلَمُ بروح التراجيديا الإغريقية في ألمانيا آنذاك. هُما المُدْرِكَانِ لروح المأساة، والفَاهِمَان لأهمّية الفنّ التراجيدي للحقبة الحديثة في ألمانيا، وهي رؤية مُضَادَّة لتصوُّرَيْن مغلوطيْن للفنّ:

تَصَوُّرٌ يَفْهَمُ الفنَّ على أنّه لعب ولهو، ويَأْخُذُ عليه رَخَاوَتَهُ، وتصوّر إستتيقيّ آخر يفهم الفنّ على أنّه لا يعدو أن يكون مُسلِّياً، ولا يمُتُّ بصلة إلى جِدِّيَّةِ الحياة وقسوتها، وأنّه يُلامِسَ فقط السطح دون وعيٍ بالعمق المُرعب للفنّ التراجيديّ الإغريقيّ. يخاطبُهُ في هذا الإهداء وهو يُؤَمِّلُ

فيه كلّ ما يتطلّع إليه من الحاجة الماسّة لإحياء روح المأساة الإغريقية في الحاضر الألماني في ذلك الوقت.

تنجلي روح المأساة في تقابل الأضداد دون حَلِّها في تركيبٍ أو في وحدةٍ كيفما كانت: التقابل بين «النعم» و«اللاَّ»، بين إثبات الحياة ونفيها. الإثبات هو المُعبِّر عن روح المأساة، تُعارِضُ رَمْزِيَّةُ «ديونيزوس» القابل للحياة وتَنَاقُضَاتِهَا وآلامها رَمْزِيَّةَ المسيح المُدْبِرِ عن الحياة والرافض لها والمُؤمِّلِ لِخَلَاصٍ سماويٍّ. إنَّ الإثبات التراجيدي للوجود وتناقضاته هو بمعنى ما قَبولٌ بالألم والفرح معاً. يقول «دولوز»: «إنَّ المأساويّ (التراجيدي) يوجد فقط في التَّعَدُّد وفي تنوُّع الإثبات بما هو كذلك. ما يحدِّدُ المأساويّ هو الفرح المُتَكَثِّرِ والمتعدّد. هذا الفرح (Joie) ليس نتيجة إعلاء، أو تطهير، أو تعويض، أو استسلام أو تصالح»[٢٢]. التراجيديّ هو صيغة جماليّة للفرح أكثر من كونه صبغة علاجيّة أو حلاًّ أخلاقيّاً للألم. ما يؤاخذ عليه «فاغنر» في المرحلة الثانية هو أنَّه صَنَعَ موسيقى أقرب إلى اجترار الألم منها إلى إثبات الفرح وتأكيد براءة الوجود وخلوِّه من كلِّ عقدة ذنب.

حَفَلَ كتابه «**حالة فاغنر**» بكلّ أنواع النقد تّجاه موسيقاه، واصفاً إيّاها بالمرض والضعف والهزال، مرض الإرادة. اجتمعت في موسيقاه كلّ عناصر الانحطاط «لقد جعل الموسيقى مريضة»[٢٣]. ثمّ يُردِف قائلاً «إن فنّ «فاغنر» مريض»[٢٤]. يكيل له الاتّهامات المتتالية: ««فاغنر» عُصَابِيّ»[٢٥]. لماذا هاجم «نيتشه» موسيقى «فاغنر» بهذه الشراسة، ووصفها بأبشع النعوت؟

---

(٢٢) Gilles Deleuze, *Nietzsche et la Philosopie*, op. cit., p. 19.
(٢٣) Friedrich Nietzsche, *Le cas Wagner* (Paris: Folio/Essais, 2004), p. 28.
(٢٤) Ibid., p. 29.
(٢٥) Ibid., p. 29.

لأنّها تحمل كُلَّ علامات الرومانسية، وتُنْهَلُ من روح المسيحية، وهما في رأيه دليلان على اعتلال الصحّة النفسية والإرادية، ولأنّها تستعير منهما داء عضالاً قاتلاً: تبخيس الحياة الدنيا، وإعلاء الشعور بالذنب، وتبجيل فكرة الخطيئة الأصليّة. صنع «فاغنر» موسيقى تُداوي من جموح الإرادة، وتُليِّنُ وتُخَفِّفُ من الألم المُصاحب للوعي الشقي.

ينتقد «نيتشه» موسيقى «فاغنر» موسيقيّاً بإعادة النظر في بعض مفردات الموسيقى مثل «الميلوديا»، وفلسفيّاً بنقد مفاهيم لَاهُوتِيَّة هيْمنَت في رأيه على هذه الموسيقى مثل مفهوم «التوبة» (rédemption).

يهاجم «نيتشه» موسيقى «فاغنر» وكلّ موسيقى مُشابهة تعتمد على «الميلوديا» أو على التّنغيم والتّرخيم. الموسيقى الحَقَّة هي تلك التي لا تُليِّنُ الشهوة، لِأَنَّ الشَّهوة قسوة وجسارة، وعليه ينبغي أن تكون الموسيقى فَظَّة وقاسية وأَلَّا تتوسل بنعومة الأنغام، وليونة الألحان. تكمن إمارات انحطاط الفنّ الموسيقي في ضعف الإرادة وتشنُّجها، ورخاوة الإحساس، ومرارة الألم. وكلها عناصر اجتمعت في موسيقى «فاغنر».

يَنْتَقِدُ في موسيقى «فاغنر» مَنْزَعَهَا المسيحي وتقيُّدِها برموزه وخلفيّاته اللّاهوتيّة وعلى رأسها مفهوم التوبة والتكفير عن الذنب الذي ميَّزَ أغلبَ أعماله: رضوخ وسجود أبطالها، مرضى الشعور بالذنب، أمام «الصليب». البحث عن الثواب، وعن التكفير عن الخطأ والشعور بالذنب. ويمكن تعداد الأوصاف القَدْحِيَّة بالمعنى الإكلينيكيّ والطِّبّي ـ العيادي لموسيقاه: إنّها موسيقى مُنْهَكَة، وخائرة القوى، وتَنِمُّ عن ذوق فاسد، وعن فنّ مريض، ويصف «فاغنر» بالعُصابيِّ، وبأنّه يمثِّل خراب الموسيقى، ولا يَسْتَثْنِي من أعماله لا «تانهاوزر» ولا «بارسيفال» وغيرهما.

في معرض مقارنته بموسيقيين آخرين لا يرتقي إلى «بتهوفن» الذي كَالَ له مديحاً لا يُضاهى معتبراً إيّاه من أعظم الموسيقيين إطلاقاً، وخلافاً لما عُرِفَ عن موسيقاه من نزعة رومانسية، يصنِّفُها ضمن الفنّ الكلاسيكي العظيم. وامتدح «برامز» في السياق نفسه. إنَّ موسيقى «فاغنر» كلام يحتاج إلى الشرح والتفسير فيما الموسيقى في ظنّه في غنى عن الشرح. جعل الموسيقى مجرَّد وسيلة في خدمة الحوار والكلام. أكثر من ذلك جعلها في خدمة الدراما بدل التراجيديا. لماذا يرفض «نيتشه» الدراما ويُرحِّبُ بالتراجيديا؟ يقول «جيل دولوز: «لهذا السبب تخلّى عن مفهوم الدراما... لأنّ الدراما لا تزال حاملةً لـ«باتوس»(٤٤). إن «الباتوس» (pathos) مسيحيُّ الأصل ويطلُّ سجينَ التَّنَاقُض. ما لاَمَ «فاغنر» عليه هو تأليفه لموسيقى درامية، وإنكاره للطّابع الإثباتي للموسيقى»[٢٦]. أما الدراما فَتَنْفِي، وتُؤَجِّلُ، ولا تَحْتَفِي بالفرح الآني، وإنما تَهْضِمُ الحزن، وتَعْتَصِرُ الألم، وتتركه للأسى والتَّحَسُّر.

يذمُّ «فاغنر» بطريقة عنيفة تمتزج فيها الذاتية المُنحازة. غالباً ما ترد في نصّه «حالة «فاغنر»» أوصاف ذات مرجعية أخلاقية ـ مرضية من مثل قوله عن موسيقاه بأنّها موسيقي البلاهة والسذاجة. كلّ موسيقى حقيقيّة في نظره هي غناء بجع (un chant de cygne). يرى أنَّ الموسيقى هي أكثر الفنون استبطاناً للمشاعر، وهي من ثمّ تأتي متأخّرة عن الفنون جميعاً، وهي الفنّ الوحيد الذي يختصر عصراً بكامله: موسيقى «هندل» (Haendel) مثلاً تَخْتَصِرُ عصر الإصلاح الديني، وموسيقى «موزارت» تختصر عصر «لويس»

(٢٦) Gilles Deleuze, *Nietzsche et la Philosopie*, op. cit., p. 20.

الرابع عشر، وموسيقى «بيتهوفن» تختصر القرن الثامن عشر، عصر الآمال الخائبة والمُثُل العليا المنكسرة.

يرى «نيتشه» أنَّ كلّ فلسفةٍ، وكل فنٍّ دواءٌ ومُقَوٍّ لحياةٍ مُقْبِلَةٍ وأخرى مُدْبِرةٍ، ولحياة صاعدة وأخرى آفِلَةٍ، وينجُمُ عنهما معاناة وألم. وينقسم مَنْ يتألّمون إلى فئتيْن: الذين يتألَّمون من فرط الحياة، والَّذين يتألمون من فقر الحياة. وينشأ عنهما نوعان من الفنّ: فنّ مأساوي تراجيدي ناضح بالفرح والنشوة، وفنّ رومانسي هادئ وباهت ومُنْهَك. ويقول: «إنَّ «فاغنر» مثله مثل «شوبنهاور» يَسْتَجيبان لحاجة هؤلاء (الفئة الثانية) أيْ لكلّ مَنْ يقول لا للحياة ويُنكرها، وهُمْ بذلك أَضْدَادِي»[٢٧].

(٢٧) Friedrich Nietzsche, *Le cas Wagner*, p. 72.

الفصل الثالث

في الإستتيقا المعاصرة

إنّ أفضل مَنْ عبَّر عن الوضع المتأزِّم للإستتيقا اليوم هو أدورنو الذي وصفها وصْفاً ملائماً عندما شبَّهها بدَوَّارَةِ هواء (girouette) تميلُ أَيْنَما اتّجهت الرياح الفلسفية والثقافيّة: مَرّةً تُيَمِّمُ شَطْرَ الميتافزيقيا وشَطْرَ الاختباريّة تارة أخرى، وتكون معيارية أحياناً، وَوَصْفِيَّة أحيانا أخرى. تميل إلى حيث تميل النزعات والتيارات، تفضِّلُ الجمال الطبيعي مرّة، والجمال الفنّي مرّة أخرى. كلّ هذا يفيدُ معنى الوَضْعِية المتذبذبة والاحتمالية التي آلت إليها الإستتيقا.

صارت الإستتيقا مُمَزَّقةً بين انتمائها الفلسفي وطموحها لإنشاءِ قولٍ في الفنّ. فلا هي وُفِّقت في مَهمَّتِها بواسطة مقولاتها الكلاسيكيّة، ولا هي جدَّدتْها بما يتلاءم مع تَحَوُّلاتِ الفنّ. ما يحول بين الإستتيقا وتجديد نفسها مقولاتُها المجرّدة مثل الكونية، وعجزها عن التَّعيُّن والتفرُّد الذي يميِّز الأعمال الفنّية. إنَّ الهاجس الذي يَقُضُّ مَضْجَعَ الإستتيقا هو القبض على الموضوع. غالباً ما تَوَسَّلَتْ في ذلك بملكة الذوق والذات الذائقة دون أن تعطي للموضوع أَحَقِّيَّتِهِ وأَوْلَوِيَّتِهِ. ابْتَلَعَتْ الموضوع والْتَهَمَتْهُ لمصلحة المفهوم الفلسفي. رغم نقد المآل الذي آلت إليه الإستتيقا فإنَّ أدورنو لا يرى

عنها بديلاً، بدليل أنّها هي ما يُنقذ الفنّ والعمل الفنّي من أن يكون مجرّد شيء، أو مجرّد سلعة في نسق الصناعة الثقافيّة. إنَّ الإستتيقا الفلسفية هي مَا يُنْقِذُ الفنّ من أن يصير مجرَّد مَتَاعٍ ثقافيٍّ. تأتي صعوبة مواكبة الإستتيقا للفنّ لأنَّ هذا الأخير لم يعُدْ بديهيّاً بَل صار احتماليّاً إلى حَدٍّ يُسائِلُ حتّى أُسُسهُ وأَعْمِدَة بُنْيانِهِ. يقول أدورنو في هذا الصدد: «إنَّ السؤال عن إمكان وجود الفنّ أو زواله وتلاشيه صار مسألة راهنة إلى حدّ لامبالاة الفنّ بشكله الجذري: أي معرفة ما إذا كان ممكن الوجود وكيف»[1]. إنَّ من نقائص الإستتيقا هو لُهَاثها وراء الفنّ الذي لا يُعيرُ اهتماماً بمقولاتها ومفاهيمها. لا خلود في الفنّ سوى للعابر، ولا بقاء سوى للزائل، ذلك ما يعلمنا الفنّ إيّاه.

ويمكن الاستشهاد بأعمال «فرانز كافكا» في رواياته «**المسخ**» (*la métamorphose*) و(*la colonnie pénitencière*) التي لا يمكن تذَوُّقها بناء على التباعد الجمالي، أو على سبيل المتعة الخالصة كما حدّدها كانط. تذوُّقُ مثل هذه الآثار الفنّية الراديكالية يتطلّب معاناة من ذاتية المتلقّي. كما يمكن إدراج مسرح العبث لدى «صمويل بيكيت» في السياق نفسه، مسرح لا تنطبق عليه مقولات المأساة ولا الملهاة ولا المزج بينهما، يقع خارج ما تعوَّدنا عليه من أجناس مسرحية. يمكن استنتاج الفكرة التالية: وقع، بعد «هيغل» وفي الأزمنة الحديثة، تراجع الإستتيقا لصالح فلسفة الفنّ. أمّا في الدائرة الإنكليزية والأمريكية فهيمنتْ فيها الفلسفة التحليليّة على الفكر الجمالي. ويمكن اعتبارها وريثة الفلسفة التجريبيّة، وامتداداً طبيعيّاً

---

(١) Theodor Adorno, *Autour de la théorie esthétique paralipomena: introduction première* (Paris: Klincksiek, 2000), p. 118.

لمنظومتها الفكرية. إنَّ التطوّر الحاصل في الحقل الجمالي يتلخَّص في إجراء فَصْلٍ قيصريٍّ بين الفنّ والإستتيقا وعدم لزوم أحدهما الآخر.

فما المنظور الفلسفي التحليلي للجماليّات اليوم في العالم؟

ما عاد بالإمكان اقتران الجمال بالفنّ عكس ما وقع في القرن التاسع عشر. قبل التَّطَرُّق إلى هذا دعونا نسائل أهمّ المقولات أو المواضيع التي ميّزت هذا الطرح الجمالي الألماني: وتتلخَّص في فِكْرَتَيْ الموقف الجمالي أو الاستعداد الجمالي. لا يختلف «ستونيتز» (Stonitz) عن سابقيه في المقولات التالية: التجربة الإستتيقيّة تقتضي التباعد النفسي، والاستعداد الجمالي، والتجربة الحسّية من رؤية وسمع، ونَأْياً عن كلّ ما هو عملي. فيما وجَّه (Carroll) اعتراضاً أساسيّاً عليه وعلى سابقيه وهو أنّ الإستتيقا تُسيِّجُ الفنّ وتَحُدُّ منه. ويذهب «ديكي» (Dickie) في المنحى نفسه في كتابه «**قرنٌ من الذوق**» (*Century of Taste*) واعتبر أنَّ سابقيه حصروا الإستتيقا في الذوق الخالص، والتباعد الجمالي دون أن ينتبهوا إلى حقيقة أَنَّ الفنّ أوسع من أن يخضع لهذه المعايير. والأمر نفسه يؤكِّدُهُ «إيغلتن» (Eagleton) الذي يرى أنَّ الفنّ عمِلَ على توسيع ما يمكن أن يكون موضوعاً للتجربة أو الخبرة الجماليّة.

شُرِعَ في الأزمنة المعاصرة، في إعادة النظر في الإستتيقا بِعَدِّهَا حقلاً فلسفيّاً مداره على الجمال حيث لا اتِّفَاقَ حاصل فيما يخصّ مصطلح الحساسيّة، ولا إجماع على دلالة فكرة الجمال. حُدِّدَ الجميل فيما يُعجِبُ أو ما يُتحِفُ، أو بعبارة أخرى عُرِّفَ على أنّه ما يروق للانفعالات والمشاعر، وحُصِرَ في إقْصَاء كلّ ما من شأنه أن يُنَفِّر. والحال أنَّ الفنّ يفوق الإعجاب بل يمكن أن يدفع إلى التَّلَذُّذَ بالقبيح والمنفِّر، وهو الأمر الذي تناولناه فيما

تقدّم من الكتاب. ويمكن التَّعَجُّبُ حقّاً: أي جمال يوجدُ في مشاهد القبح، وجثث الموتى التي ينقشع عنها غبار الحروب والمعارك؟ تفوُحُ عند اليونان أنفسهم من المآسي والتراجيديات روائح الموت والقبح: مثل «أوديب» الذي فَقَأَ عينيْه، و«ميدي» (Médée) التي ذَبَحَت أهلها وأبناءها من أجل الانتقام وأمثلة أخرى كثيرة؟! عن أي جمال نتحدّث في مثال نيرون حارق روما وفي رواية «مدام بوفاري»؟ ألا يتعلّق الأمر في نظر «أوجين فيرون» بنفي الجميل؟

هل التَّمَثُّل أم الخلق والإبداع هو الذي يفضي بالفنّ إلى الإتحاف؟ هل المحاكاة أم التعبير؟ تلك أمثلة من الإشكاليات المُثارة هنا. لكن وجه قصور التفسير المذكور آنِفاً يكمن في أنه يردُّ إبداع الجميل إلى عبقرية الفنّ، إلى الحدِّ الذي يضيع معه منطق العمل أو الأثر الفنّي. حيث يقول: « لا وجود لشيء جميل إلاّ ما يُضفيه عليه الفنّان»[٢]. وهو هنا لا يختلف كثيراً عن مفهوم العبقرية عند «كانط». هناك اتّجاه عام في الأزمنة المعاصرة إلى مساءلة الإستتيقا، بل ومحاولة تفكيكها من الداخل، وإعادة النظر في مقولاتها مثل المعيارية والذاتية والاستقلالية، ونزع نَفْحَتِهَا الرومانسية.

أما «آلان باديو» فيردُّ ذلك إلى أَنَّ الإستتيقا، بما هي فرع فلسفي تَلْتَفُّ على الفنّ وتُسيِّجُهُ، وخاصّة مع التيّار الرومانسي الذي يضمّ «كانط» و«هيغل». تراوح موقف الفلسفة عموماً من الفنّ بين التحقير الأفلاطوني والتبجيل الرومانسي. إذا صَلُحَ الفنّ لشيء فإنما ليخلِّصنا من عقم المفهوم. وإذا أُرِيدَ القولُ الفصل بين الفنّ والفلسفة فإنّما يعود إلى الفرق بين المظهر والحقيقة.

---

(٢) Eugène Veron, *L'esthétique* (Paris: Ed Librairie philosophique VRIN, 2007), p. 137.

يمكن تلخيص أزمة الإستتيقا في ارتجاج أسسها ومعاييرها. فرغم حداثتها كمبحث فلسفي تعرَّضت للاهتزاز بفِعل التحوّلات التي طرأت على مفهوم الفنّ إلى حدّ لم يَعُدْ هو نفسه شيئاً بديهيّاً. هناك اتّجاه نحو تحلّله وتفكّكه الذاتي تحت وَقْعِ الثورات الفنّية. يمكن الحديث عن سيرورة انفجار الحدود بين الفنّ واللافن، أو لنقل عن الحدود بين الإستتيقا ونقيضها.

لم يعد للإستتيقا موضوع، بل لم يعد لمعاييرها أيّة أهمّية وخاصّة تلك المستمدّة من الإرث الرومانسي مثل الذات المبدعة والعبقرية وغيرهما. ماذا تستطيع الإستتيقا أمام أشياء «مارسيل دي شان» الجاهزة، وأمام Action Painting عند «بولوك»؟ أَيُّ إستتيقا ممكنة عند رؤية «المِبْوَلَة» و«عَجلات الدراجة»؟ عن أي إستتيقا نتحدّث عندما لا يمكنها التفريق بين «العمل أو الأثر الفنّي» والنّفايات الثقافيّة؟ هذه الأسئلة كلّها جديرة بأخذها في الحسبان. يُنَبِّهُ «وايتز» (Weitz) إلى أنّه بدل أن نطرح السؤال «ما هو الفنّ؟» علينا طرح السؤال «بأيّ معنى نستعمل كلمة فنّ؟». «آرثر دونطو» (Arthur Danto) يرى أن الفنّ يعمل على تحويل جذري للمُبْتَذَل (transfiguration du banal). واضْطُرَّت الإستتيقا لتجديد نفسها بما يتّفق مع تحوّلات الفنّ المعاصر. أما بالنسبة إلى «جورج ديكي» (Georges Dickie) فالسؤال ما الفنّ؟ يتحوّل إلى سؤال ما المؤسّسات ـ من معارض ومتاحف ومسارح ـ التي تضفي على الفنّ شرعيّته أو مشروعيّته؟ تمّ الانتقال من ماهيّة الفنّ إلى السّياقات والمؤسّسات التي تُكَرِّسُهُ. إنّه تعريف للفنّ لا بالماهية وإنما بالاتّفاق.

لم تمنع كلّ الاعتراضات على الإستتيقا في ثوبها الكانطي من الاعتراف بأحقّيتها وجدارتها، لأنّها رغم ما خالطها من معيارية، وما وَسَمَها من ذاتية الذوق، وشكلانية الجميل فعلى الأقلّ تَضمَّنت في طياتها ما

يُمَكِّنُ من إثرائها وإغنائها. إنَّ نصف كتاب **نقد ملكة الحكم** غائي ولا يمثل الإستتيقي سوى نِصْفُهُ الآخَر. ولا يستقيم الجميل بدون السامي أو الجليل. بل يمكن الادّعاء بأنّ فلاسفة أعقبوا ـ من أمثال «نيتشه» و«شوبنهاور» ـ قاموا بقلب المنظار واعتبروا «السامي» أو «الجليل» حكماً إستتيقياً أكثر منه حكماً غائيّاً. أكثر من ذلك نعثر في ثنايا إستتيقا «كانط» على نقيض الجميل أي القبيح والمقزّز والمنفّر. يقول «كارل روزنكرانز» في كتابه: «يمكن للفلسفة الألمانيّة أَنْ تفخر لأنّها الأولى التي كانت لها جرأة الاعتراف بالقبيح كفكرة غير إستتيقية باعتبارها جزءاً من الإستتيقا»[٣].

ويُلاحَظُ في الكتاب نفسه أنَّ فكرة أو مقولة القبيح لم تُولَ لها عناية كبيرة، ويقترح بذلك إستتيقا الذميم أو القبيح. إن إستتيقا «كانط» تفتح الباب على مصراعيْه على عمل «السلبي» (le travail du négatif).

الإستتيقا اليوم عرفت انفجاراً غير مسبوق، وتَذَرِّياً جعلها تنسحب على الثقافة الراقية والثقافة الجماهيرية، وتشمل ثقافة عُلْيَا وثقافة دُنْيَا: ابتداءً من المنتجات الاستهلاكيّة إلى الأعمال الفنّية، ومن الفنون البصرية والمسلسلات التلفزيونية والفيديوهات الإشهارية إلى الأفلام السينمائية من فئة «أ» إلى فئة «ب»، ومن الروايات التجاريّة الأكثر مبيعاً إلى الروايات الإبداعية العظيمة.

بالرغم من اتّجاه الإستتيقا المعاصرة إلى مَحْوِ الحدود بين الثقافة الدنيا والعليا، وإزالة الفوارق بين النخبة والجماهير، وتثوير الممارسة الفنّية من خلال طرح تنوّع موادِّها وتنوّع أساليبها، والانتقال من الخشوع الذي

---

(٣) Karl Rosenkranz, *Esthétique du laid*, traduction de l'allemand par Sibylle Muller (Paris: Circé, 2004), p. 42.

يتطلَّبُهُ تلقّي الفنون، والهالة التي كانت مُصَاحِبَة لها إلى نوع من الاستعراض الشبيه بالفرجة لا يزال وضعها إشكالياً.

أوّلاً: نظريات معاصرة في الفنّ

نحاول في هذا المقام رصد أهمّ التحوّلات التي طرأت على النّظريات الفنّية خاصّة تلك التي تدَّعي أنّها تنتمي إلى ما بعد الحداثة. ويُعْتَبَرُ «جان فرانسوا ليوتار» نموذجاً لها بِعَدِّهِ الفيلسوف الذي نَظَّر ما بعد الحداثة الفلسفية. يدعونا إلى التفكير في الموضوع الفنّي: إنَّه كان الموضوع المُعْطَى للقراءة والتأويل في العصور الوسطى، وصار موضوعاً لِلْتَّمَثُّل في عصر النهضة من حيث أبْعَادِهِ، فإنّه صَارَ مع «سيزان» معطى بدون مرجع لأنّه يُحَدَّدُ بخاصّياته التشكيلية فقط يقول: «ليس لدينا لا نصٌّ (مقدَّسٌ والتوكيد من عندي) ولا مشهدٌ، والسؤال هو: ما هو هذا «الموضوع» (والإضافة من عندي)؟»[٤].

تَمَّ الانتقال من ثُنَائِيَّةِ البُعْدِ إلى ثُلاثِيَّةِ الأبعاد، وإلى المادّة اللونية فحسب. هناك إذاً تحوّلات تعود في أساسها إلى ما يُسميه «ليوطار» بالأجهزة الليبيدية» (les dispositifs libidinaux) التي تثوي خلفها، وتخترقها أشكال من الرغبة، وأنواع من الآلات الرّاغبة التي تُحَدِّدُ إلى أبعد مدى ما يسميه الشكل بمعنى (figure, figuralité). إنَّ الرغبة هنا أبعد ما تكون عن الفنّان كذات، وعن المجتمع ككلّ أو كوحدة، ومن هنا ضرورة التخلّص من المفهوم الفرويدي اللاَّكَاني (نسبة إلى فرويد ولاكان) للرغبة

---

(٤) Jean François Lyotard, *Textes dispersés I: esthétique et théorie de l'art/ Miscellaneous Texts I: Aesthetics and Theory of Art*, edited by Herman Parret, translated by Vlad Ionescu, Erica Harris, and Peter W. Milne, and epilogue by Jean-Michel Durafour (Leuven-Belgium: Leuven University Press, 2012), pp. 52-53.

والنظر إليها بِعَدِّها آلة قوّة أو طاقة لا باعتبارها مَلْأً لفراغٍ أو خَوَاءٍ. إنّها آلة تقوم بما يسميه (marquer ou la marque).

ثانياً: الإستتيقا والفنّ من منظور فلسفي تحليلي: «نِيلْسن غودمان»

هنا نحن أبعد ما نكون عن تعريف الإستتيقا ماهويّاً. إذا استلهمنا تعريف «غودمان» **«ما الإستتيقا المعاصرة»**؟ يمكن أن نَفِيَ ببعض ملامحها، والتي يرى أنّها لا تتعدّى بعضاً من المظاهر، حتّى لا نقول بعض الأعراض (symptômes) وهي كالتّالي:

أوّلاً: الأَمْثَلَة (exemplification) من خلال التّمييز بين العلامات الجماليّة، والأخرى غير الجماليّة والتي تشير إلى العلامات الوظيفيّة. إن التمثيل هو ما يُمَيِّز النصّ الأدبي عن المقالة العلميّة، وعن كتب الطبخ والتقارير السنويّة من قبيل القافية والوزن التي نعدمها في الثانية. أكثر من ذلك بفضلها نُفَرِّقُ بين ما هو جمالي وما هو ليس كذلك.

ثانياً: خاصِّية التّكثيف (saturation) والتي تنطبق على عمل فنّي: مثل رسم قمّة جبل في مقابل التخفيف (atténuation) والتي تهمّ ما ليس عملاً فنيّاً مطلقاً: مثل رسم تخطيطي كيفما كان (diagramme). كلّما زاد منسوب الكثافة الدلالية كُنَّا في إطار الجماليات.

ثالثاً: خاصّية أخرى للإستتيقا وهي التعدُّد والتعقيد المرجعي، أيْ في حقل الجماليات يسود تَعَدُّد المراجع، وتشعُّب الطُّرُقِ المُؤَدِّيةِ إلى المرجع. أمّا فيما عدا الجماليات هناك أحادية المرجع.

من كلّ ما تقدّم يرى «غودمان» أنّ حضور هذه الخاصيات ليس كليّاً ولا نهائياً، ويمكن أن يحضر فَيَكْثُرُ أو يقلّ حسب السياقات. وهذا موقف نسبي يميز التَّناوُلَ الذي تعالجُ به الفلسفة التحليليّة المسألة الجماليّة.

حسب صاحب كتاب «**إيديولوجيا الجماليات**» ـ وهو هنا «نلسن غودمان» دائماً ـ (Ideology of The Aesthetic) ابْتَدَأَتْ النظريّة الجماليّة بالوهم، وانتهت إلى اليأس. فَشِلَتْ النظريّة الجماليّة في تحرير الإنسان أمام صعود الأنظمة الشُّمُولِيّة أوّلاً، وأمام انتصار الرأسماليّة.

ثالثاً: مشكلة الأسلوب

يستدعي الأمر التفكير في معنى الأسلوب. إنَّ المعنى الأوّلي هو عدم التَّشَابه في طريقة التفكير، وفي نمط التعبير. توجد بين الفَنَّانِينَ فوراقُ تُعدُّ هي ما يُمَيِّزُهُم بعضهم عن بعض، وما يخصُّهم هم وحدهم. مثال «رفائيل» في التصوير لا يشبه «ميخائيل أنجلو»، و«بتهوفن» في الموسيقا لا يشبه «موزار»، ولكن إلى هذا الحدّ تبدو المسألة واضحة من تلقاء ذاتها. الرداءة لا أسلوب لها. الأسلوب تميّزٌ وامتياز عن المعدّل العامّ، ويُردُّ إلى الموهبة أو البراعة. غير أَنَّ في البحث عن الأسلوب لا ينبغي الاستنجاد بعوامل غامضة أو مبهمة. الأسلوب كيفيّة شعورٍ ونمط إحساسٍ تخصّ فنّاناً دون غيره. إنّه علامته أو طابعه خاصّ. حسب (Siane Ngai) في كتابها «**مقولاتنا الجماليّة**» (*Our Aesthetic Categories*, Harvard) University Press, 2012) إنَّ الأسلوب ذاتي، وموضوعي، مبنيٌّ على أحكام ومحدَّدٌ كأشكال. إنَّ الأسلوب أساسي في كلّ ثقافة، بل في كلّ فنّ. إنَّ المقولات الإستتيقيّة مفاهيم ومشاعر من جهة، وصفات وتقييمات من جهة ثانية. إنَّ

الأساليب تندرج في شبكة علائقيّة مع المعيش اليومي تَبعاً للتقليد الفلسفي الإنغلوساكسوني، وعليه فـ«الهزلي» و«الرائع» مَقُولَتَانِ تَنْطَبِعَان في أحكامنا من خلال الأساليب الـمُبْتَدَعَة. الأسلوب حسب «هنري جيمس» يتغيّر حسب الإحالات الزّمانية، والمكانية، والرموز المُؤَسِّسِيَّة. الأسلوب هو ما به تبدو الأشياء على ما هي عليه. مثل النعومة والخشونة والدائرية وغيرها. إنّه يمثّل مختلف الأشكال والأوجه التي ندرك أو نرى عليها الأشياء. الأشكال أسبق من المضامين، وهي بالأَوْلَى أسبق من المفاهيم. بدأ الإنسان بإبداع الأشكال قبل المفاهيم. في الأسلوب تَضَادٌ بين الزمان والمكان، بين الـمُتَحَوِّل والثابت، بين التعاقب والتآني. بالنسبة لـ«باختين» لا تنفصل الأشكال عن الأجناس. مثل عدم انفصال الأشكال عن الدراما والميلودراما والتراجيديات. وكذلك عدم انفصالها عن الاتّجاهات والمدارس مثل الاتّجاه الوحشي أو السوريالي.

هل يمكن الحديث عن تراجع الأسلوب الفنّي، وعن حلول المَزْجِ الهُلامي بين هذه الأشكال خاصةً فيما سُمِّي بما بعد الحداثة؟ هذا سؤال جدير بالطرح. إنَّ المُشَظَّى والخِلَاسِيّ صارا هما الغالبين عند كُلِّ حديثٍ عن الأسلوب، وذلك بسبب أو بفضل التجريب. مثلاً في الفنّ المعاصر وَصلَ امتزاجُ الأشكال والأجناس وديناميكيّة تشكُّلها إلى الحدِّ الذي يَتَعَذَّرُ معه الحديث عن أسلوب واحدٍ أوْحَد: تجد الصور والماركات، الصور والكتابات.

يَهْتَمُّ تاريخ الفنّ بتاريخ الأساليب الفنّية من حيث محاولة تصنيفها حسب المدارس، ومن ثمّ التّعرف على ما يميِّزها بعضها عن بعض. لا يمكن ردّ اختلاف الأساليب الفنّية إلى الموضوع، وإنَّما إلى تمثّل الموضوع.

ومن ثمّ نتوقّع أنَّ تصوير الموضوع نفسه يكون على أنحاء مختلفة حسب السِّياقات التاريخية: فالفَنّ المصري القديم مُثِّلَ على نحو لا يشبه العصر الهيليني ولا عصر النهضة. ويتحكَّم «الباطوس» أو المزاج العام لعصر ما، في كيفيّة التمثُّل الفنّي للموضوعات فضلاً عن سيكولوجية الفنّان.

يقول «نيلسن غودمان» (Nielson Goodman) في الأسلوب: «إنَّ ما يُقالُ هو بالطَّبْعِ الموضوع، أمَّا كيفيّة قَوْلِهِ فذلك هو الأسلوب»(٥). بناءً على هذا فإنَّ الأسلوب هو الصياغة وليس الموضوع المُصَاغ. أكثر من ذلك لا يوجد الموضوع خارج كيفيّة قوله. لا يكمن الاختلاف الأسلوبي في أنماط الكتابة، والتصوير البصريّ والتأليف الموسيقي. وما يمكن الاتّفاق عليه هو أنَّ اختلاف الأساليب في الأدب على سبيل المثال لا الحصر ـ ويمكن سحب ذلك على كثير من الفنون ـ يعود إلى كيفيّة القول ونمط إنتاج النصّ منها القول الوصفي والقَوْلُ السردي والقولُ الاستعراضي. يمكن أَنْ يتميَّز الأسلوب حتّى في قول الشيء نفسه مثل الكتابة عن عصر النهضة من النّاحية العسكريّة أو من جهة الفنون. يعود اختلاف الأسلوب ليس إلى الكلمات المستعملة، وإنّما إلى قواعد استعمالها.

هناك إشكاليّة بالغة الأهمّية يُثيرُها «نيلسن غودمان» وهي هل يتشكَّل الأسلوب الفنّي من مجرّد الانتقال من عالَم الوقائع إلى عالَم المشاعر؟ هل ثَمّةَ تماثل بين الأسلوبي والانفعالي؟ لا يُسْتَفَادُ من سَرْدِ نُزْهَةٍ على نحوٍ مختلفٍ فَرْقاً في الأسلوب ولو شاب أَحَدَ السَّرْدَيْنِ الغمّ والثاني الابتهاج والحبور. مثلما يمكن القول إنَّ نصّيْن كُتِبا بطريقتيْن مختلفتيْن لا يعني كبيرَ

(٥) Nelson Goodman et Catherine Elgin, *Esthétique et connaissance: pour changer de sujet*, traduit de l'anglais par Roger Pouivet (Arles- France: Ed l'éclat, 1990), p. 35.

اختلافٍ أسلوبيّ. إذاً وفي نهاية المطاف ماذا يعني الاختلاف الأسلوبي؟ وماذا يُقصَدُ بالأسلوب أساساً؟ يحصُلُ الأسلوب عندما تكون الغَلَبَةُ لنوع من الكلمات على نوع آخَر، ولمّا تتغاير تراكيب الجُمَل والعبارات، ولمّا يغلبُ السجع أو القافية في الشعر مثلاً. الأسلوب يتجاوز ثُنَائِيَّة الشكل والمضمون، وهي المسألة الأثيرة في الجماليات.

ينافح «غودمان» عن فكرة أساسيّة في المقاربة التحليلية للإستيقا وهي القائلة بأنّ من خطاياها ادّعاء الاستقلالية عن المعرفة، والتحاقها بالانفعال، والحال أنْ لا شيء يضمن أن يكون الأسلوب خُلْواً من بعض العناصر المعرفية. ينبغي الحذر من المشاعر لأنّ الأدب الرديء يتوسّل بالمشاعر الجميلة، والمشاعرُ رغم أهمّيتها لا تحدِّدُ تفرُّداً أسلوبياً، لأنّ الأسلوب يرتكز على بنيات لا على مشاعر مهما تكون صادقة: مثل الفنّ التجريدي لا يعبِّرُ عن شيء علماً أنّه يعبِّرُ عن كلّ شيء. الآن الأسلوب ليس فقط ما يُقال، والكيفية التي يُقال بها، وإنما الأمر يتعلّق بالكيفية المعبَّر بها عمّا أُرِيدَ التعبير عنه. مثل التعبير عن السوداوية باستدعاء الضباب والغيوم في الكتابة.

يتساءل «غودمان» عَمَّا إذا أمكن أن يُعدَّ التوقيع (توقيع الفنّان) مرادفا للأسلوب لكنّه ينفي ذلك نفياً بَاتّاً. في نظره الأسلوب أكبر مِنْ أنْ يُختَزَلَ في مجرّد التوقيع. من خاصيّة الأساليب الاختلاف، وهناك من الأساليب ما يميز فناناً بعيْنِهِ أو قرناً برمته أو عصراً بكامله.

يعتبر مبدأ «الأمْثَلَة» (exemplification) مكوّناً أساسيّاً للأسلوب، وكلّما خلا منها اضمحلّ بل وانعدم. هل الأسلوب درجة، أو مستوى أعلى وأرقى، أو مرتبة أسمى ممّا يستدعي إدخال نوع من المحمولات تُفيد الصيغة نفسها مثل «أَكْبَرَ» التي نطلقها على معمار، و«أَمْهَرَ» على لاعب

شطرنج، و«أَجْمَلَ» على لوحة من لوحات «دو غريكو» (De gréco). يمكن الحديث في السياق عن وجود أو إثبات وجود محمولات جمالية.

رابعاً: أزمة الجميل: نحو جمالية القبح أو الدمامة

من أجل فَهْمٍ أَعْمَق لدَلالاتِ مقولات القُبح والدَّمامة والبشاعة، وفي سبيل مقاربتها جمالياً نظراً إلى أهميّتها المتزايدة في الإستتيقا نتطرّق إلى أحد أتباع الفيلسوف الألماني «هيغل» الذي أَفْرَد لها كتاباً خاصّاً.

يقول «كارل روزنكرانز» (Karl Rosenkranz): «إن الجحيم ليس شيئاً دينيّاً أو أخلاقيّاً فحسب، وإنما هو جحيم إستتيقي أو جمالي»(٦).

وللقبيح أو الذميم أَلْفُ وَجْهٍ وشكلٍ، ويلتقي مع مصطلحاتٍ أخرى مثل المُشَوَّهُ، والمنعدم الشكل، والبذيء والوضيع، وما يُثيرُ مشاعر الرعب والاشمئزاز، بل والخوف والذعر. لم نكتشف بَعْدُ أَوْجُهَ وأشكال الذميم وظلّ خارج دائرة الجماليّات. يمكن اعتبار الذميم جميلاً ناقصاً أو سلبيّاً. والأمثلة على اعتناء الفنّ بالقبيح مُبَكِّراً جحيم «دانتي». لا وجود للقبيح بمعزل عن الجميل ولا للجميل بمنأى عن القبيح.

ما علاقة الذّميم بالسلبيّ؟ غالباً ما يُقترنُ الذميم بعمل أو بفعل «السلبي» (négatif) غير أنّ «السلبي» مجرَّدٌ وغيرُ مُتَعَيِّن بينما الشرط الأساسيّ للذَّمِيم هو التَّعيُّن أي قابليّة أنْ يكون محسوساً. ما علاقة الدّميم بالناقص أو غير المكتمل؟ لا تدلُّ كلمة ناقص على قبح ما إنّما قد تكون أشياء ناقصة ولكن جميلة. الكمال والنقصان نسبيّان.

---

(٦) Karl Rosenkranz, *Esthétique du laid*, op. cit., p. 41.

ما الجميل والذمِيم في الفنّ؟ وهو السؤال الذي يَهَمُّنَا

إنَّ القول بأَنَّ الجميل صُنْوُ للقبيح في الفنّ، ونظيرٌ له يبقى مجرَّد إثبات غير محدَّد. ليس القبيح في خدمة الجميل دوْماً. لا يمكن الارتكاز على هذه الغائيّة لتبرير الحاجة إلى القبيح. الدّميم يمثِّلُ لحظة من تحقّق الجميل، وهو بحاجة إلى الفنّ من أجل أَنْ يتّخذ شكلاً ويكتسي مَلْمَحاً.

رغم جدارة أطروحة «روزنكراز» فالمُلاَحَظ أَنَّهُ يُحَاصِرُ مقولة الدّمامة، ويحذِّر من هيمنتها على الفنّ. ويرى بالمقابل أنّه ينبغي أَنْ تخضع لاستعمالها في حدود معيّنة لا تتعدَّاها؟ والسؤال هو هل من الممكن التحكُّم في الدّمِيم؟ وهو المُتَمَرِّد على كلِّ أشكال الضبط. إنَّ القبيح هو ما يُعوِزُهُ شكَلٌ ما، وفي حالة انتظار الشكل. ومادام غياب الشّكل مكوِّناً أساسيّاً للدّميم فإنَّ غياب الوحدة الداخليّة علامة من علاماته. الدّميم هلامي (amorphe) بالضرورة. يُضاف إلى ذلك اللاَّتناسق (l'asymétrie) أو عدم التناسب بين الأجزاء والكلّ. ومَرَدُّه إلى عدم تحديد الشكل الكليّ.

«ليس الدميم مجرّد غيابٍ للجميل، وإنَّما هو نَفْيُهُ الإيجابي»(٧). إنَّ الجميل بحاجة إلى جموح القبيح حسيّاً وروحيّاً، بحاجة إلى التنافر الشكلي، وإلى هلامِيَّة العضوي. أكثر من ذلك الجميل بحاجة إلى تشويهات الدّميم.

الجميل رائق وممتع والدّميم منفِّرٌ ومقزِّز. «إنَّه ما يُرعِشُنَا من الخوف والرُّعب»(٨). ولا يمكن للفنّ أَنْ يتحاشى المقزّز والمنفّر، وبالتالي لا يمكن

---

(٧) Ibid., p. 165.
(٨) Ibid., p. 272.

أنْ يتحاشى الدّميم لأنّه ضروري من أجل تمثّل الشر. الدّميم مزيج من الذوق الرديء، ومن الشعور المنفِّرِ وأكثر من ذلك.

إنّ «بودلير» من موقعه كشاعر هو أوّل من وَعَى إشكالية العلاقة بين الجمال والقُبح في الشعر ثمّ في الفنّ. وهو من القلائل الذين أدركوا تَوَتُّر الحداثة بين البشاعة والروعة، أو بين البَشِعِ والرائع وكَأَنَّنا فوق لُجَّة العدم. هو من انْتَبَهَ أو فَطِنَ إلى التَّداخل بينهما. وعِوَضَ أنْ يَشِي الجمال بمتعة ما فإنّه يتَّشِحُ بِرِدَاءِ السوداوية. ومن أعماق القبح ينبُعُ ضياء الجمال ونوره. ومن باطن الألم والمعاناة ينفرج شعاع الجمال. في جمليّات «بودلير» يَتَجَاوَرُ رُعْبُ الحياة ونَسَغَهَا، بَهْجَتُهَا وقسوتها، فضائلها ورذائلُها مثل تَجَاوُرِ السِّكِّينِ والجُرْحِ.

إنَّ شاعر «**أزهار الشر**» تنبَّه إلى أنّ الحداثة والجمال يُعَبِّرَانِ عن الرغبة الجامحة في التَّدمير باعتباره فعلاً مُحرِّراً. «إنّها جماليات المفارقة. الجميل والقبيح وجهان للعملة نفسها في الفنّ»(٩). يمكن في براثن الشر أَنْ تنبت الأزهار، وفي أحضان الجمال أنْ يظهر المسخ. لا بُدَّ للجمال من رعشة البشاعة ومن رعشة الدمامة. إنّ السمة الثورية في جماليات بودلير هو عزفها على أوتار الشر والجريمة والرذيلة، إنَّه جمال قائم على أنقاض الموت.

يَكْمُنُ نموذج الجماليات البودليرية في هذه المراوحة في الجمال بين الأبديَّة والزوال، بين المحدود واللامحدود، بين الجوهري والعَرَضي، بين النَّقِيّ والكَرِيهِ. إنَّ الجمال يظلّ مَحْضَ تجريد إذا لمْ يُشفَعْ بِنَزَقِ أهوائنا،

---

(٩) Ibid., p. 282.

وإذا لم ينشدّ إلى العرضي والزائل والعابر. الحداثة والجمال سويّاً بحث دائم عن توازنات مستحيلة، وتأرجحٌ بين أضداد غير متوائمة.

ما تمخَّضَ عن تحوّلات الفنّ المعاصر يُفيدُ شيئاً أساسيّاً وهو إعادة النظر في مفهوم الجمال، والتشكيك في مصداقيَّته، ومن ثمّ إثبات مَشْرُوعِيَّة القبح في الفنّ والجماليات. لقدْ أُعِيدَ النظر، تِبْعاً لذلك، في مفهوم الذوق نفسه، وطُرِحَ السؤال هل يُسْعِفُنا حكم الذوق في تَلَقِّي منْتَجات الفنّ المعاصر. إنَّ لاِسْتِدْعَاءِ القُبْحِ في الفنّ المعاصر أكثر من مُبرِّرٍ، وأوّل المبرِّرَاتِ أزمة هذا الفنّ ذاته بما في ذلك انهيار أُسُسِهِ وقواعِدِهِ، ثمّ استضافته لموضوعات الموت في أدب «كافكا» وموسيقي «فيبرن» (Webern) وأشعار «ملارميه»، واستحضاره للغياب والعدم والموت وأفول المعنى.

خامساً: المُبْتَذَلُ في الجماليات والفنّ المعاصر

فضلاً عن اقتحام معايير جديدة للفنّ والإستتيقا مثل القبيح والدّميم والبَشِعِ والهُلاَمِيِّ عرفت مقولة جديدة طريقها إليهما مثل المُبْتَذَلِ (le banal)، وهو شيء غير مُسْتَغربٍ في سياق فقدان الفنّ هالته السِّحرية حسب «والتر بنيامين». وأوّلُ من أسَّس في الفنّ فعل تحويل الأشياء المبتذَلَة إلى أعمال فنيّة هو «مارسيل دي شان»: المِبْوَلَة وعجلة الدرَّاجة وغيرهما. لا يُستثنى «أندي وارول» من هذه الحركة الفنّية على ما بينهما من مسافة زمنيّة. لا فرق عندهما بين موضوع استعماليّ ووظيفيّ، وشيء فنّيّ جمالي مثل: مثل صور المشاهير وقنينات كوكاكولا وغيرها.

يعزو «آرثر دانتو» ـ وهو فيلسوف الاتّجاه التحليلي في فلسفة الفنّ ـ ذلك إلى عدم تَحَدُّدِ تعريفات مفهوم الفنّ، أو على الأقلّ فراغها. يُطْرَح

إشكالٌ مهمّ في الفنّ المعاصر: ما الذي يُمَيِّزُ الفنّ عن الواقع، والعمل الفنّي عن مجرّد الشيء، غالباً ما استُشْكِلَت الهوّة الفاصلة بينهما. وينفي «دانتو» أيّة علاقة محاكاة بينهما. ما أن يُعرَّفَ الشيء على أنّه عمل فنّي حتَّى يكتسي تلك الصفة. كلّ الأشياء التي تنتمي إلى مجال الاستعمال تُصْبِحُ موضوعات فنّية بمجرَّد ما نضفي عليها تلك الصفة. لَعَلَّ ما منع الفنّ في الماضي على اجتياز هذا الحاجز يعودُ أساساً إلى هيمنة النموذج التَّمَثُلِيِّ. كَسَرَ الفنُّ والجماليات المُعَاصِران حاجز التمثُّلِ. يَنْفِي في الآن نفسه التلذُّذ أو المتعة المُتباعدة كما استعملها «كانط» في **نقد مَلَكَة الحكم** لِأَنَّ من شأنها أن تخيِّلَ لنا ممتعاً ما ليس كذلك؟ وفي ظنّه أنَّ الموقف الجمالي كافٍ بذاته لجعل ما هو عادي ومبتذَل شيئاً فنيّاً وجماليّاً.

سادساً: من الجميل إلى الجليل

غالبا ما يُطْرَحُ السؤال: ما وَجْهُ العلاقة بين الجميل والجليل، أو بين الجميل والسامي؟ وما حِصَّة الجليل أو السامي مِنَ الإستتيقا، خاصّة إذا علمنا أنّ هيمنة الجميل، في بداية تأسيسها مع «كانط» كانت هيمنةً تامَّةً، ولَمْ تُسْتَعْمَلْ مقولة الجليل سوى لحفظ التوازن. تحت غطاء الجليل يختفي المرعب والمُقْلِق، فكان مطلوباً إخفاؤه تحت المظهر الجميل. اتَّخَذَ «الجليلُ» منحى آخر مع «نيتشه». وعرفت معه الإستتيقا انعطافاً حاسماً، إنْ لم نَقُلْ انقلاباً جذريّاً. كان الجليل مع «كانط» مُرادِفاً للعظيم، والجلال مرادفاً للعظمة (la grandeur)، وفي كِلْتَا الحالتيْن بَقِيَ «الجليلُ» تحت سيطرة العقل، سوى ما اتَّصل بـ«الجليل» الديناميكيّ الذي يُحيل إلى القَوِيِّ.

عَبَّرَ «نيتشه» في معجمه الفلسفيّ عن الزوج جميل/جليل بواسطة ضِدِّيَّة أبولون/وديونيزوس. ومن ثمّ ابتعد «نيتشه» عن جماليّات «كانط» مُسَجِّلاً انفصاله عنها. وقد أفصح عن هذه الضِّدِّيَّة في كتابه المُبَكِّر الذي يُعتبَرُ من مؤلّفات الشباب وهو «**ميلاد المأساة**». وفي التَّقابُل بين أبولون/ ديونيزوس اصطنع استعاريّاً أو مجازيّاً ما يمكن أن يُصطَلحَ عليه بقوّة وحيويّة قِوَى الوجود في مقابل هدوء الصّورة وجمال المظهر. ليس ذلك فحسب، وإنَّما حاول فَتْحَ أُفُقٍ للإستتيقا خارج الفلسفة المثالية، وخارج الرؤية الرومانسية للوجود. إنَّ الرسم والتصوير هو فنّ أبولون، والموسيقى هي فنّ ديونيزوس. لماذا؟ لأنَّ الموسيقى فنّ الانفعالات المنفلتة من عِقَالِهَا، والتصوير فنّ المشاعر المُتحكَّم فيها.

طرح «نيتشه»، من أجل تجاوز الإستتيقا، معياراً جديداً يتمثَّل في مقولات «الجليل» و«المأساوي» و«المرعب» و«العنيف»، والتي تُناسب رؤيته للوجود بعدِّهِ صراعاً لقوى متناقضات لا تنتهي إلى مصالحة أو إلى تركيب بين الأضداد. لَقِيَتْ الإستتيقا الإذلال الذي تستحقّ على يد «فاغنر» الموسيقار الألماني الشهير. تعارض عنف القوى وجلالها أو سموّها وانفلاتها من عقالها، وهدوء المظاهر ورباطة جأشها.

لا يمكن سوى للفنّ وحده والموسيقى حصراً التعبير عن هياج القوى، واضطرابها، والتي تُتَرْجِمُ في الواقع هياج النفس واضطرابها. هناك حاجة لقلب الأفلاطونية في الفلسفة والإستتيقا والفنّ جميعها. نافح «نيتشه» عن المحسوس ضدّ المعقول، عن الجسد ضدَّ النفس، وعن المظهر ضدّ الحقيقة، لأنَّ هذه الأخيرة ما هي سوى فكرة مجرَّدة وميِّتة. لقد انتقل من الملحمة الإلهيّة إلى الملحمة الجماليّة.

منذ الآن «السامي» أو «الجليل» يَدُلُّ على تفكيك مبدأ الذاتية، ويُخْرِجُ الإنسان من شرنقتها عَبْرَ إدخاله في حالة الفرح والحبور، وتبديد كلّ ما من شأنه تعكير صَفْو الاستمتاع ببراءة الوجود. إنَّ الرقص والغناء والموسيقى تسعف الإنسان في استرجاع عنفوان القوّة والوجود.

انتصب الجليل أو السّامي عنده ضِدَّ الجميل، وديونيزوس ضدّ أبولون. إنَّ انتصار الجليل والمرعب على الجميل هو الانقلاب الذي أحدثه «نيتشه» داخل الإستتيقا. تلخّص الرؤية المأساوية المأزق الذي وقعت فيه الإستتيقا الغربية. يقول (Achim Geisenhaslüke) في كتابه «السامي أو الجليل عند نيتشه» (Le sublime chez Nietzsche): «في ميلاد المأساة الجميل يحْجُبُ الرعب، بينما الجليل يقدّم تمثُّلاً غير مباشر للظاهرة المَأْسَاوِيَّة»[١٠].

يولي «جان فرانسوا ليوطار» أهمّية قصوى للجليل فيما يسمِّيه باقتصاد المَلَكَات. الإشباع والرضى والمتعة الخالصة هي خصائص الحكم الجماليّ أو حكم الذوق ويُسَمِّيه «كانط» حكماً انعكاسياً (J .réflexif) في مقابل الحكم المعرفي الذي هو حكم محدِّدٌ (Déterminant).

إنَّ الجليل خَصْمٌ شرس للجميل لِأَنَّه يحضُنُ كلّ الألم الممكن، وكل الشقاء والمعاناة. لا هدوء ولا انسجام يمكن أَنْ يَشْفي من الجليل لِأَنَّه ينمُّ عن تجربة الخوف والرعب. لا وجود لموضوع جليلٍ أو سامٍ وإنَّما فقط هناك مشاعر جليلة. السُّموّ والجلال مُتَأَتِّيان من مقولات العقل لا الذوق. بخلاف الجميل لا يعبأ الجليل بالأشكال. الجليل يخصّ الروح لا الذوق.

---

(١٠) Achim Geisenanslüke, *Le sublime chez Nietzsche* (Paris: Ed. L'Harmattan, 2000), p. 93.

يمكن تمثيل الشعور بالسموّ والجلال ما توحي به فكرة العظيم أو اللانهائي والمطلق. لا شيء يوازي عظمته مثل الأشياء الموجودة في السماوات العُلىَ أو في بواطن الأرض. لا يقبل السامي تمثيلاً ولا صورة ولا شكلاً. فهو عصيّ على التمثيل وعلى الفكرة لأنّه أجلُّ من أنْ يُمَثَّلَ أو يُصوَّر. يفتحنا الجليل على الميتافيزيقا.

سابعاً: اقتصاد اللذّة «ليوتار»: نحو جماليات السمو والجلال

لقدْ وَلَّتِ الفنونُ ظَهْرَهَا للجميل، وما عاد مفهوماً مفتاحاً بالنسبة إليها. أَقْبَلَتْ على الجليل (السامي) وأدْبَرَتْ عن الجميل. باستطاعة إستتيقا الجليل أو السامي أَنْ تَمُدَّنَا بالوسائل الضروريّة لِفَهْمِ حركات الفنّ المعاصر من تعبيرية جديدة، ومن تشخيص تجريدي. والسؤال هل يمكن تمثُّلُ الفنّ وِفْقَ مقولة الجليل بينما حدَّد «كانط» هذه المقولة في المُبْهِر وما يفوق الوصف والتصوّر، وما يستعصي على التمثُّل، وهو وِفْقَ ذلك مرعب أو مهيب. ثمّ يطرح «جان فرانسوا ليوطار» مفهوماً جديداً وهو «ما لا يقبل التمثيل» (l'Imprésentable). ومن ثمّ استعصاء هذا المفهوم على مَلَكَةِ التمثُّل. الجليل هو ما يُقرِّبُ من المادّة، ومن المحسوس، أو ـ إن شئنا القول ـ من اللون في الرسم، ومن النبرة في الموسيقى. لا يقوى التَّمَثُّل ولا مَلَكَةُ الذوق على الاقتراب من الجليل الذي نعثر عليه في المادّة في وجهها غير المادّي مثل نبرة الصوت، ومَسَامِّ الجِلد ورائحة العطر، والتي من شأنها أن تزعزع ملكاتنا جميعاً.

تأثّر «ليوطار» بأدورنو أقوى ما يكون التأثُّر. إنَّ الفنّ المعاصر مُمَثَّلاً في تيّارات ما بعد الحركات الطليعية يتوسَّلُ بكلّ ما ينمرَّدُ على قواعد الذوق المتأتّية من مقولة الجميل. أكثر من ذلك لا يرى «ليوطار» في مقولة الجميل سوى مفهومٍ مقنَّعٍ لمقولة الخيِّر ولا في الإستتيقا سوى بديلٍ للأخلاق. إنَّ المعوَّل في نظره على السياسة في إنشاء تصوُّرٍ جديد للفنّ. مدارُ الفنّ المعاصر كلّه على المبادلات بين الفنّ واللا فنّ، وعلى المراوحات بين العناصر المتنافرة، لا وجود لحدود فاصلة بين الحياة والفنّ. وهذا ظاهر في أعمال الداداثيين التي رَكَّبُوهَا من مزيج من أشياء اليومي مِثْلَ تذاكر الحافلات، ونوابض الساعات (ressorts d'horloge) وغير ذلك، وعُلَبُ les boites de Brillo عند «أندي وارول» وتركيب صور النجوم والمشاهير وصور الحرب عند «وولف فوسطيل» (Wolf Vostell).

هل يجوز أن نطلق صفة «جماليات اللّذة الليبدية» على هذا النحو من الجماليّات التي عُرِفَ بها «جان فرانسوا ليوطار»؟

هل يمكن الاهتداء ببعض المعالم مثل الانتقال الذي يُحدِثُهُ «ليوطار» من «الأنا» إلى «النحن» إلى «الهو»؟ إنَّ الإستتيقا الليبدية مَدْعُوَّةٌ إلى التفكير في الآثار والبقايا التي تتركها خرائط اللذَّة. وفي كتابه «**خطابات وأشكال**» (*Discours et figure*) يحاول أنْ يَخْرُجَ من إطار ميتافزيقا الذات والحضور.

ماذا تعني كلمة «خطاب» (discours) وكلمة «شكل» (figure)؟

إنَّ الخطاب حسب تفسير «ميكل دوفرين» هو كلُّ ما يُنتَجُ في اللغة، وما يُعَلَّقُ في الكتابة، ويفترض اللغة نظاماً. أمَّا «الشكل» فهو ينتمي لنظام آخر هو نظام المرئي واللامرئي، ومن قبيل ما ينتمي إلى الصورة والاستيهام أو الخيال. وبينهما لا توجد علاقة انسجام أو امتداد إنَّما علاقة توتُّر حيث يُزَحْزِحُ أحدُهما الآخر. إنَّ الرغبة والخيال هما ما يتحكَّم في المرئي. ولَكِنَّ ميلاد الرغبة يكون من أحشاء اللُّغة التي تُبَنْيِنُ الرغبة. ينتقد «ليوطار» الإستتيقا الفينومينولوجية « كما الإستتيقا السيميولوجية» التي تستلهم العلامة.

يَتَّخِذُ «ليوطار» شبكة مفاهيم خاصّة به من أجل رسم معالم «إستتيقا اللذّة»: أَوَّلُ هذه المفاهيم (le figural) أو إذا شِئْنَا ترجمته بـ«الشكلي» أو ما له علاقته بالشَّكْل. يخترق الشكل حدود الخطاب. وما دلالة «الشكل» هنا؟ يدلُّ الشكل على المُتَنَافِر والمتوتِّر، وعلى قوى ديونيزوس المُنْفَلِتَةِ من عقالها حيث يعود المكبوت أو تعود الرغبة التي قُمِعَتْ. هذه الإستتيقا الليبيدية قِوَامُهَا الرغبة، ولَكِنَّ الرغبة بوصفها مسافة، أو بِعدِّها فقداناً أو كما يسمّيها «ليوطار» المسافة الليبيدية.

إنَّ تَأَمُّلَ العمل الفنّي من وجهة نظر لَذِيَّة أو انطلاقاً من اقتصاد اللذّة لا يغيّر في واقع الأمر أنّ «ليوطار» يقدّم مزيجاً من قراءتيْن نيتشوية وفرويدية للفنّ. الفنّ تقاطع بين الخطاب والشكل حيث تمتزج الرغبة بنفيها، والهو بالأنا. ما يعتمد عليه «ليوطار» في جمالياته هو بيان الاشتغال الصامت والجذري للرغبة داخل العمل الفنّي. الرغبة تتجلّى أكثر في «الشكلي» أو تتّخذ الشكل مَرْتَعاً لها قبل أنْ تظهر في الخطاب. المرئي مرادِف للشكلي،

هناك يكمن عمل الرغبة. فهي تتّخذ شكل رؤية وخيال وهي التي تُزَحْزِحُ نظام الخطاب لأنّها التَّجلِّي الأقرب للرغبة واللذّة.

إنَّ من مفردات «ليوطار» الخرق والاختراق والانتهاك وكُلُّهَا مفردات متقاربة. إنَّه مفهوم مفتاحي في جماليات «ليوطار». يَتَعَلَّقُ الأمر بانتهاك المظهر الجميل أو الشَّكل الجميل من طرف الشَّكْلِيّ الذي يظهر بشكل فجائي في نظام الخطاب ويُخَلْخِلُ علاقة المرئي/و اللاَّمرئي. ويستدلّ «ليوطار» على ذلك بما أقحمه «بولوك» في لوحاته من خرقٍ للقواعد التي أقحمها في فضاء اللوحة. إنّهُ مَنْحُ ما يُرى أكثر من مَنْحِ ما يُفهَم. لقد اشتغل «ليوطار» في هذا الإطار على الفنّان «مساشيو» (Masaccio).

إنّ التصوير هو المتن البصري الذي تجري عليه جماليات «ليوطار». هناك انتهاك القواعد، واقتحام فضاء لا يخضع بَعْدُ لقواعد الفضاء المرئيّ المُحدَّدَةِ سَنَنُهُ. إنَّ الرغبة هي التي تُحَدِّدُ ما يُبدَعُ في ميدان الفنون البصرية، أمَّا الانتهاكُ والخَرْقُ فهما ملازمان لعمل الرغبة. وراء الرغبة هناك اقتصاد كامل للذّة بمقتضاه يمكن الاهتداء إلى الإبداع والجِدَّةِ في الفنّ الحديث والمعاصر. إنَّ الدلائل على مظاهر الانتهاك كثيرة في أعمال «بيكاسو» حيث تُقْتَحَمُ علامات أخرى مجهولة فضاء اللوحة أو الفضاء التشكيلي وفضاء الخطاب.

ثامناً: الجميل بين نظريّة الذوق ونظريّة الفنّ

ساد إلى حدود القرنيْن الثامن عشر والتاسع عشر على عهد «كانط» سابقاً، و«هيغل» لاحقاً نقاش للأسئلة التالية: هل نعثر على الجميل في الذات أم في الموضوع؟ في الشكل أو في المضمون؟ في الذوق أم في

الفنّ؟ أُضْفِيَتْ النسبيّة على الحكم الجمالي، فَتَنَازَعَتْهُ فلسفات عِدَّة ابتداء من المثالية النقديّة إلى المثالية المطلقة، والفلسفة الرومانسية، وبعدها التيّارات الرمزية وغيرها.

طرأت على «الجميل» تَحوُّلات باراديغمية: مِثْلَ التَّحَوُّل من المثال الأفلاطوني إلى المحاكاة الأرسطية، ومن الذوق عند كانط إلى العمل أو الأثر الفنّي لدى «هيغل». أَقْحَمَتْ رؤيةُ «بودلير» الجميل في الحداثة الذي حاولَ المُواءَمةَ فيها بين الزائل والدائم، وبين المُتَغَيِّر والثابت، وبين العابر والباقي. حصَلَ في تَصَوُّرِهِ الفنّي تقاربٌ بين الجميل وضدّه. فما عادت بينهما مسافةٌ فاصلةٌ لأَنَّهما في العمق يمتزجان بكيفية لا فكاك منها. يمكن الحديث عند «بودلير» عن تقارب الأضداد في منتجات الفنّ الحديث، مِثْلَما حَصَلَ بين الموضة والفنّ، وبين الصورة الفوتوغرافية واللوحة، وبين الاصطناعي والطبيعي. اكتسى «الجميل»، منذ ذاك الحين، خاصيّات وصفات بعيدة عن مَرْجَعِيَّتِه الأولى: ومن أهمِّها الجِدَّة، والقوّة، والحِدّة، والغرابة، وكلّ ما هو صادم، ومُقَزِّز، ومُنَفِّر حيث يقول «بودلير» في هذا الصدد: «كلّ جميل هو دائماً غريب الأطوار»[١١]. ويقول «رامبو» في أحد أشعاره، وخاصّة قصيدته «فصل في الجحيم»: «لقد أجْلَستُ الجمال على رُكْبَتَيَّ فوجدتُهُ مُرّاً ـ وأشبعتُهُ سبّاً وشتْماً»[١٢].

هل وصلت الأمور بالإستتيقا إلى حَدِّ التَّخلِّي عن صفة الجميل أو تمثُّله؟ المهمّ هو أنْ يقوى الجميل على التعبير عن الجديد والصادم ما دامت الحداثة هي مولِّدَة هذه المتناقضات. صار الجميل من الآن حاضناً

---

(١١) Ibid., p. 232 (Beau est toujours bizarre).

(١٢) Edgar Morin, *Sur l'esthétique* ([Paris]: Ed. Robert Laffont, 2016), p. 25.

للاندفاعات اللاعقلانية، والمنفلتة من عقالها: ومنها اللاشعور واللامعقول واللحظي. يتساءل «دومينيك شاطو» في كتابه هذا إذا كان من الممكن تصوُّر إستتيقا بدون جميل أو بعبارة أخرى جماليّات بدون جميل؟

عرف «الجميل مسارات ومنعرجات ومنعطفات بعد كانط: اعتُبِرَ الجميل شاذّاً وغريباً (بودلير) ومُرْعِباً (ريلكه). واعتُبِرَ الجميلُ أبعد ما يكون عن التَّأَمّل المُتباعد، وعن التلذُّذ الخالص (délectation). وأُقْصِيَت مقولة الذوق حيث لم يعد لها مكانٌ في الفنّ المعاصر. بل أكثر من ذلك تمَّ التبرُّم حتّى من أضداده كالقبيح والدميم والبَشِع، لأنّها كلّها تدور في فلك الخطاب الجمالي الرومانسي. هل يمكن أنْ يُستَنْتَجُ من هذا أنَّ «الجميل» نقطة هروب وانفلات تستدعي التّفكير والسؤال والتأمّل والاستفهام؟ إنَّ تحوّلات «الجميل» وانعطافاته تُظهر كَمْ هُوَ إشكاليٌّ، مرّة نُظِرَ إليه على أنَّه مرادف للحقيقة، وصنو للوجود مع الرومانسية، وتارة فُهِمَ على أنّه جليل وسامٍ، وتمثُّلٌ لما يَفُوقُ التمثّل (présentation de l'irreprésentable) مع «جانْ فرانسوا ليوطار» وتيّارات ما بعد الحداثة، ومرة ثالثة على أنَّه موجود بين المرئي واللامرئي مع «ميرلوبونتي». وأخيراً أُقْحِمَ الجميل مع الدادائيّة في أجهزة الآلات الراغبة (les machines désirantes). يُستَنْتَج ممّا تقدّم أنَّ «الجميل» حاضر في كلّ تحوّلاته وتَبَدُّلاتِه وانعطافاته في كلّ الأَوْجُهِ التي أَتَيْنَا على ذكرها.

يؤكِّدُ «إدغار موران» على نسبيّة الجميل، والدَّمِيم خلافاً لَمَّا توهَّمت الحضارة الغربية بأَنَّهما مقولَتَانِ كوْنِيّتَانِ. رغم إعجاب العالم بلوحة «الجوكاندا» في طوكيو وغيرها من عواصم العالم، لَكِنَّ معايير الذوق الغربية لا تلغي نظيرتها اليابانية. بل تعرَّضت هذه المعايير لضربات قويّة

في عقر دارها من طرف «بودلير» في تجربته الشعريّة، أو من طرف الرَّسّام «غويا» في معظم لوحاته، ومن قِبَلِ مُجْمَلِ الانطباعيّين. هناك مفارقة مثيرة للانتباه في كلّ ما أتينا على قوله: قَابَلَ أفولَ الجميل اتّساعُ رقعة الإستتيقا! وقابَلَ انكماشَ مقولةُ الجَمِيلِ تَمَدُّدُ الجماليات. فكيف حصل ذلك؟

شُرِعَ في استعمال كلمةٍ تدلُّ في اللِّسان الفرنسي على الفعل مثل (Esthétisation) الذي لا نعثر على مقابله في العربيّة، ويمكن تقريبُهُ إلى اللسان العربي كالتالي: إضفاء جمالية على العالَم أو النّظر إلى العالم بكيفية جمالية أو إستتيقيّة.

أسفر انفجار الأحكام الجماليّة عن توسيع الحقل الجمالي ليشمل حتّى ما يتعارض مع الانسجام، ومع ما يمجُّهُ الذوق مثل موضوعات «الكيتش»، وآلات الصناعة، والقطارات الحديدية القديمة، وتصاميم السيّارات وغيرها. ويتساءل «إدغار موران» قائلاً: «أليس تَمَثُّل العالم جماليّاً نوعاً من مقاومة الدمامة»(١٣). إنَّها أشكال من شَعْرَنَةُ الوجود وتجميل العالَم. ولَكِن الخوفَ كلَّ الخَوْفِ هو من السقوط في نوعٍ من تجميل بؤس العالم.

تاسِعاً: الجمال ومصير العالم

ما المُتاحُ لي أَنْ آمل؟ يحتاج هذا السؤال الكانطي إلى إعادة طرحه من جديد. ما مصير الجمال في العالم وهو الذي يفتح أَعْيُننَا على مصير العالم نفسه؟ لقد خلا العالَم من الجمال، أو كاد، سوى من اعتبارات الربح والمال والبورصات العالميّة. وتقلَّص الزمن من أبعاده فيما عدا البُعْد

---

(١٣) Ibid., p. 28.

الحاضر، وفقدت الأشياء كثافتها سوى من بُعْدِهَا الحِسَابِيّ حتّى تحوّل الإنسان في العالم المعاصر من فاعلٍ إلى مُتَفَرِّج على مجريات الأحداث. بقدر ما هناك من جمالات في العالم هناك أنواع وضروب من القبح. يتحدّث «جيوفاني دوتولي» (Gionvanni Dotol) في كتابه «**الجمال أو خلاص العالم**» *La Beauté ou le salut du monde* عن جماليّة الفاجعة.

يمكن الحديث في العالم المعاصر عن تَحَوُّل الجمال إلى دمامة في كلّ شيء. ارتبط الجمال اليوم بالموت وبالامّحاء والتلاشي. من الآن فصاعداً لا يمكن الحديث سوى عن هيمنة «الكيتش» أو المنفِّرِ والدميم ومعه هيمنة الذوق الرديء. كَرَّسَتْ تيّارات ما بعد الحداثة هذا المزج، وهذا التهجين الذي طال مظاهر الحياة المعاصرة بين النزعات الاستهلاكيّة، والتيارات اللذّية التي لا تستقرّ على حال. اكتسى الجمال أشكالاً وألواناً: نجده في ثقافة الجماهير الهُلامية، وفي دمامة الثقافة الاستهلاكيّة، وأشياء الحياة اليوميّة. لا شيء مُحَدَّداً ونهائيّاً، لا شيء خالصاً وقائماً بذاته. رَجحَ امتزاجُ الأجناس والأشكال والتعبيرات والأساليب على كلّ ما سواه. صار العبور والزوال من أهمّ خَاصِيَّات الجمال اليوم. هل يُستَنْتَج من هذا أفول الجمال وأفول الثقافة؟

ماذا يستطيع الجمال أمام العدميّة المتفشِّية في العالَم المعاصر؟

أوَّل نموذج لفيلسوف رَاهَـنَ على الجمال ضدّ القيم العدمية والارتكاسيّة هو «نيتشه». اهتدى «نيتشه» في مديحه للفنّ والجمال بـ«آرتور شوبنهاور» وخاصّة كتابه «**العالم كتمثّل وإرادة**». أكّد «نيتشه» أنْ لا مُبَرِّر للوجود سوى بِعَدِّهِ ظاهرة جمالية. زخر كتابه «**ميلاد المأساة**» بأفكاره

الإستتيقية المبكِّرة، وأثبت في أحد مقاطعه بأنْ لاَ مُسَوِّغَ للوجود سوى التّسويغ الإستتيقي. فلا الأخلاق ولا الدين يَقْوَيَانِ على تفسير العالم فكيف بالأحرى على تبريره؟ وحده الفنّ وأخصّ أشكاله: الفنّ التراجيدي وحده يمكنه تبرير الوجود. فالمأساة عند الإغريق أهمّ قيمة، وهي وحدها تسبغُ على الوجود مبرِّرَه ومعناه وجدواه.

يقول جيوفاني دوطولي: «إنَّ الجمال احتفالٌ بالحياة»[١٤]. إنّ فكرة «حبّ القدر» (Amor Fati) عند نيتشه تستدعي التأمّل فيما يمكن أن تصنعه «فكرةُ قَدَرِ العالم» أو النظر إلى العالَم كَقَدَرٍ من حيْثُ قبوله كما هو، لا أقلَّ ولا أكثرَ، العالم لا زائداً ولا منقوصاً. يقول نيتشه: «أودَّ أنْ أتعلَّم أكثر فأكثر رؤية الجمال في الأشياء على جهة الضرورة»[١٥]. ما يُستنبطُ من هذه الرؤية هو أنَّ الجمال ضروري لإنقاذ العالَم من العدمية، ولانتشالِهِ من القيم الارتكاسيّة.

«Je veux apprendre de plus en plus, à voir la beauté dans ce que les choses ont de nécessaire; alors je serai au nombre de ceux qui rendent les choses belles» p. 425.

يُسائل «ميكل دوفرين» المُتْعَةَ الجماليّة المقنَّنة نظريّاً بالإستتيقا. المتعة متعدّدة بتعدُّد المُتَع. منها البيولوجية والحيوية، ومنها الذهنية والفكرية كتلك التي نشعر بها عندما نحلُّ معادلة رياضيّة أو غيرها. المتع منها الحادّ، والقوي، والشديد ومنها الخائر والضعيف. ثَمَّةَ المتعة والألم، فهما

---

(١٤) Giovanni Dotoli, *La beauté ou le salut du monde* (Paris: Ed Hermann éditeurs, 2011), p. 421.

(١٥) Ibid., p. 425.

متجاوران. المتعة تشي إمّا بوجود رغبة (conatus) أو عدم وجودها حسب مصطلح «اسبينوزا».

هنا يُمَكِّنُ من إعادة طرح السؤال الكانطي حول ما إذا كان مُمْكِناً أَنْ تحصل متعة خالصة مجرَّدة من أيّة منفعة؟ يستدلّ على انفصال المتعة عن الموضوع عندما يُكتَفَى بصورته: تَسْتَمِعُ الأذن كلّما ابتعد الصوت عن الموضوع، وصار لَحْناً مجرَّداً كما يحصل في الموسيقى. المتعة الجماليّة هي من هذا النوع: كلّما تَخَلَّت عن ضرورات المحسوس تَذَوَّقَتْهُ أكثر. لا بُدَّ للمتعة الجماليّة من أن تَتَرَوْحَنَ (se spiritualise) بمعنى أَنْ تسمو فوق المادَّة. التسامي حسب فرويد يخلِّص الذات من التوتُّر الداخلي.

عاشِراً: فرويد ومبدأ التسامي في الفنّ

يُصنَّفُ «فرويد» ضمن أساتذة التَّوَجُّسَ في الفلسفة إلى جانب «ماركس» و«نيتشه»، ويُعتَبَرُ من الذين عارضوا فكرة سيادة الذات المفكِّرَةِ على نفسها، ومن الذين هاجموا شفافيّة الوعي أمام مرآة ذاته، ورَأَوْا أَنَّ ثمّة آليّات خفيّة تعودُ ديناميّتها إلى اللاشعور، تعمل وتَشْتَغِل في غفلةٍ من الشعور. ما يهمّني من نظريّة التحليل النفسي هو ما تفتَّقَ عنها في تفسير آليّة الإبداع الفنّي، رغم حذر «فرويد» من الإستتيقا عموماً. يكمن في كلّ عمل فنّي ـ حسب فرويد ـ لُغْزٌ ما يقتضي فَكَّهُ، من أجل معرفة كيف ولماذا يكون مُمْكِناً. وراء كلّ عمل فنّي حوافز لدى الفنّان، منها الواعية وغير الواعية، ممّا يتطلَّب إمَاطَةَ اللِّثام عن الدوافع الدفينة. إنَّ اللاشعور هو المفتاح النّظري لسبر أغوار العمل الفنّي، في الأدب وفي فنّ التصوير الصِّباغي. استفاد «فرويد» من الميثولوجيا الإغريقية، واستمدَّ منها أدوات تحليله: مثل

«عقدة أوديب» أو مُركَّبُ أوديب، وعقدة الذنب، والخوف من العقاب. اشتهر «فرويد» بدراسته الموسومة بـ «**ذكرى طفولة ليونارد دي فانسي**» (Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci) والتي حاول فيها مقاربة اللغز الإبداعي لدى فنّان عصر النهضة هذا، ومُرْجِعاً عَمَلَهُ أو لوحته «موناليزا» إلى رُؤْيَةٍ حُلْمِيَّةٍ في مرحلته الطفولية، والتي مُؤَدَّاهَا أَنَّ «عُقاباً» لَمَسَ فَاهُ بِرِيشِ ذَنَبِهِ، ما يُفْصِحُ عن دلالةٍ جِنْسِيَّةٍ مِثْلِيَّة حسب الميثولوجيا الإغريقية، والتي تُفسِّرُ إلى حدٍّ بعيدٍ تبرُّم «ليونارد دي فانسي» من الغَيْرِيَّة الجنسيّة، ومن المرأة بكيفيّة محدَّدة، وتُفسِّرُ في الآن نفسه ميوله المِثْلِيَّة، وهو ما يكمنُ خلف ابتسامة «موناليزا» الغامضة والمبهمة والتي هي مزيج من اللذّة والألم، من الحبور والتعاسة.

يمكن إيجاز تحليل «فرويد» لهذا العمل الفنّي في اعتباره «التسامي» أو الإعلاء (sublimation) الطريق الملكي للإبداع الفنّي، وللعبقرية التصويرية لدى «ليونارد دي فانسي»: إعْلاءٌ للغرائز، وتأجيل للإشباع، وتحويل للاندفاعات الأوّلية، وتقنين وتوجيه لها بما يضمن تخلّياً مؤقّتاً عن موضوعات الرغبة، واستبدالاً وإبداعاً لأشكال فنيّة دالّة، ولرموز مُوحية. إن إعلاء الغرائز، والتّسامي بها إلى مستوى فنّي وجمالي يَسْتَوْجِبُ جهداً ونكراناً للذات، وتضحيةً وألماً ومعاناةً، وزُهْداً في الرغبة الجنسيّة، واستثماراً نفسيّاً لا يعيه حتَّى المبدع أو الفنّان نفسه. هذا كلّه يمثِّلُ علامة فارقة بين الفنّان والعُصَابِيّ: الفنّان ينجح في الإعلاء فيما العُصابي يُخْفِقُ، وهو ما يفسِّر إنتاجيّة الفنّان وعقم العصابي، الفنّان يُصوِّرُ وُيُسقِطُ على قماش اللوحة خيالاته وأوهامه ورؤاه وأحلامه، ولنقل أيضاً انكساراته وإخفاقاته، ويمنحها شكلاً فنّياً وتصويريّاً.

إنَّ الفنّ في نظر فرويد استعاضةٌ مؤقتةٌ، وبديل عابر، وإغفاءة لا تدوم سوى لمح البصر عن واقعيّة الواقع، وعن ثقل قوانينه الكابحة لجماح اللذّة، ولتمرُّد الرغبة، وما يُحْسَبُ لـ«فرويد» ونظريته في التحليل النفسي أنَّه ربط الفنّ باللذة والمتعة والشبق واختصاراً بـ «الإيروس». يقول «مارك جيمينيز» إنَّ الشعور الجمالي يُشتَقُّ من الدائرة «الإيروتيكية». إنَّ الفنَّ هو «إيروس». إنَّه يقاوم قوى الموت، و«التاناتوس»»[١٦].

يُصالِحُ الفنّ ـ حسب «فرويد» ـ بين مبدأ المتعة ومبدأ الواقع، من خلال التخلِّي مؤقّتاً عن الأوّل، وإطلاق العنان لرؤاه وتخيُّلاته، وتَحْوِيلِهَا إلى أشكال وصور فنّية. ليس «ليونارد دي فانسي» عُصَابِيّاً ولم يضعه «فرويد» مَوْضِعَ شُبْهةٍ، ولا يعتبره مجرَّد حالة مرضية في علم النفس المرضي.

يقول «فرويد» في كتابه المذكور آنفاً: «تِبْعاً للمؤشرات الصغيرة المتوفّرة لدينا عن شخصيّة «ليونارد دي فانسي» يكون بمقدورنا تصنيفه قريباً من النموذج العُصابيّ، والذي نسميه بالوَسْوَاسِيّ»[١٧].

استُبْدِلَ لَدَيْهِ حبُّ الأم بالإعْرَاضِ عن كلِّ النساء، وبالانجذاب نحو أمْثَالِهِ من الرجال، وهو ما يُسمى بلغة التحليل النفسي بعملية تحويل (transfert). ما علاقة هذا التفسير أو هذا التحليل بالفنّ؟ ما علاقة ميوله الجنسيّة المثلية من جهة، وبالاستيهام أو بالذكرى الطفوليّة المُتَمَثِلَةِ في «العُقاب» من جهة أخرى؟ يقول «فرويد»: لنتأمل لوحة «ليونارد دي فانسي»، فجأة (aussitôt) تنبثق في ذاكرتنا الابتسامة الفريدة والساحرة

---

(١٦) Marc Jimenez, *Qu'est- ce que l'esthétique?* (Paris: Folio Essais, 1997), p. 298.
(١٧) Sigmund Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, collection: Quadrige (Paris: PUF, 2004), p. 92.

والمُلْغِزة التي تُحَرِّكُ مثل فِعْلِ سَاحِرٍ شِفَاهَ الوجوه الأُنْثَوِيّة»[١٨]. إنَّ الابتسامات الساحرة المُرْتَسِمَةِ على وجوه النساء: « موناليزا» والقديسة «هيلين» هي تَخَصُّصُ «دي فانسي» تقريباً في كلّ لوحاته. إنّها الطابع المُميِّز له، و«ماركته» المسجَّلة، ويُضيفُ قائلاً: «إنَّ هذه الابتسامة على مُحَيَّا هذه المرأة الفلورانسية «موناليزا ديل جيورنو» هي أكثر ما يَشدُّ الانتباه ويُحيِّرُ المشاهدين»[١٩].

إنَّ جمالها شيطانيّ، هل تُسْحِرُ بابتسامتها، أم أنّها تُحَمْلِقُ في الفراغ بنظرة باردة، وفي كلِّ الأحوال تُمَثِّلُ هذه الابتسامة شاغلاً جماليّاً شَغَلَ كلَّ النقّاد والمتخصّصين، وتُلَخِّصُ لوحدها كلّ التناقضات الممكنة: من جهة تُوحِي بالوَقَارِ، ومن جهة تَنْضَحُ بالسِّحْرِ، وتارة بالحنان والشهوة.

لقد حمَّلَ «ليونارد دي فانسي» تلك الابتسامة شيئاً ما بداخله، ذكرى راقدة في أعماقه، ابتسامتها هي ابتسامة أُمِّهِ الثاوية في لاشعوره. يذهب «فرويد» إلى فرضية مؤدَّاها أنّ رغبة إيروتيكية شهوانية في الأمّ جرى كبتها ولكن مكَّنَ إعلاؤها من تمثيلها فنيّاً في لوحاته وأعماله.

حادي عشر: الإستتيقا والسياسة أو الانعطاف السياسيّ للإستتيقا

ما علاقة الجمال بالسِّياسة؟ هل هو عامل تغيير أم محلُّ إعجاب ومعرفة؟ يُثِيرُ هذا الاستفهام مسألة الانعطاف السياسيّ في الفنّ والإستتيقا،

(١٨) Ibid., p. 98.
(١٩) Ibid., p. 98.

ويسْتَدْعِي الرجوع إلى مرحلة مِفْصَلِيّة، حيثُ تَحَقَّقَ في جمهورية «فيمار» في ألمانيا ما بعد الحرب الأولى مَا صار يُعْرَفُ بالانعطاف السياسيّ للإستتيقا.

لم يَعُدْ الخطاب الجمالي ينفصل عن التّغيير السياسيّ. واقتحم الفنّ، تبعاً لذلك، المَطْلَب السياسيّ وخَاضَ غَمَارَهُ، وإنْ كان بشكل مُوَارِبٍ وغير مباشر. وأوّل المَعْنِيِّين بالأمر «والتر بنيامين» الذي اعتبر الإنتاج الآلي في الفنون البصرية عموماً، وفي الفنّ السينمائي خصوصاً حاملاً لوُعُودٍ جديدة بالانعتاق والوعي السياسيّ. اختلف «أدورنو» و«والتر بنامين» في شأن تَسْيِيس الفنّ بدل تجميل السياسة ومعها الأنظمة التوتاليتاريّة. في كلّ الأحوال صار انخراط الفنّ في السياسة على لائحة الأولويّات. واختُلِفَ بشأن موقع الجمال أو المظهر الجميل في العالم.

رُبِطَتْ وشائج شتَّى بين «والتر بنيامين» و«بيرتولد بريخت»، والتقى بواسطتهما مفهومان مفتاحيّان هما «دراما الباروك» عند الأوّل، و«التراجيديا الإغريقية» عند الثاني. وإذا بدَتْ هذه الوشائج قويّة فإنَّها تنم عن اختلاف بينهما، ففيما خصَّ موقع الفنّ في الأزمنة الحديثة وتحديداً دور المسرح الملحمي لدى «بريخت»، اعتنى «بنيامين» بمقولة «البراكسيس» في مسرحه. ولكن ليس إلى حَدٍّ أنْ يتحوَّل الفنّ إلى بوق دعائي أو إلى خطاب أيديولوجي.

يُعَدُّ «والتر بنيامين» عَلَماً من أعلام فلسفة الجمال المعاصرة. وعُرِفَ بتأمّلاته الدقيقة والمجهرية في الفنون من شعر، ورواية، ومسرح، ومعمار، وسينما، وباهتماماته المتباعدة ظاهريّاً والمتواشجة باطنيّاً، وبموضوعاته المتنوّعة التي تهمُّ الترجمة، والحشيش، والنقد الفنّي، والعمارة، والفوتوغرافيا، وكلُّها أوجه مختلفة للحداثة. نَهَلَ من روافد فكرية

مختلفة قد أَسْعَفَتْهُ في مقاربة ظاهرة الحداثة الفنّية والجمالية: من ماركسية «جورج لوكاش»، وظاهريات «إدموند هوسرل»، وفلسفة النقد الكانطية، والتيار الرومانسي الألماني. يقول أستاذ الجماليات «مارك جيمنيز»: «وُجِدَ في مفترق طرق الاتّجاهات الفلسفية والفنّية في عصره، ظَلَّ بمنأى عن جميع التيّارات حسب عبارة «ثيودور أدورنو»: لا موسكو، ولا القدس، ولا فرانكفورت»[٢٠]. اقتضت الحداثة الجماليّة، بفضل ما ابتكرته من آليّات الاستنساخ الآلي، إعادة تعريف الفنّ المعاصر، وتجاوز ثُنَائِيَّاتِه، ومَحْوِ المسافة بين الأصيل والهجين، بين الأصل والنسخة، بين الراقي والدَّاني، وهو نتيجة لضياع هالته الفنّية. تحوَّلت قيم الجمال من قيم اسْتِعْمَالِيَّة إلى قيم تبادلية واستعراضية، واحتلَّتْ وسائط الاتّصال مكان الصَّدارة، ولم تعد تُقَاسُ الأعمال الفنّية بقيمتها الجماليّة بقدر قياسها بقدرتها التبادلية، وبقيمتها التواصلية، وبقوتها الترويجيَّة. وبدا الفنّ مرتبطاً أشدَّ ارتباط بالإشهار وبنظام الصناعة الثقافيّة.

احتلَّ مفهوم «تلاشي الهالة» (perte de l'aura) في الفنّ، أو ضياعها وأفولها قُطُبَ الرَّحى في الخطاب الإستيقي عند «والتر بنيامين» المنتمي لمدرسة فرانكفورت. وما كان الانعطاف الإستتيقي ممكناً بدون انهيار مفهوم الهالة الذي أدَّى بدوره إلى انهيار وحدة العمل الفنّي بِعَدِّهَا القيمة العليا المُعْتَبَرة فيه. وإذا أردنا فهم دلالة «الهالة» اقتبسنا تعريفهُ لها بقوله إنّها «الظهور الأوْحَدُ للبعيد مهما كان قريباً»[٢١].

---

(٢٠) Marc Jimenez, *Qu'est- ce que l'esthétique?*, op. cit., p. 359.

(٢١) Walter Benjamin, *L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Œuvres III, trad. Rainer Rochlitz (Paris: Gallimard, 2000), p. 278.

(l'unique apparition unique du lointain si proche qu'elle puisse être). صار هذا الظهور الأوحد والفريد للبعيد مُستَحيلاً في الزمن المُعاصر. وبقدر اتِّساع تداول تقنيات إعادة الإنتاج الآلي صارت الأعمال الفنّية في مُتَنَاوَلِ الجمهور الواسع والسَّوَاد الأعظم من الناس. وحَدَثَ تحوُّل جذري في مفهوم الفنّ نفسه. إنَّ ما فَقَدَهُ الفنُّ من فَرَادَةٍ وقَدَاسَة رَبِحَهُ في الذيوع والانتشار.

أَفْضَت آليّات وتقنيات النَّسْخِ الآلي المتكرِّرِ في الفنون البصرية ـ ويَخُصُّ بالذكر في هذا المَقَامِ الفنون الفوتوغرافية والسينمائية ـ إلى القضاء على الثنائي أو الزوج الأصل/النسخة. ليس العمل الفنّي أصلاً، وإنّما هو نُسَخٌ مُتَكررةٌ يُعَادُ إنتاجُهَا بكيفية آليّة كما يحدث مع الصور السينمائية والفوتوغرافية. لقد قفزت آليّات الإنتاج الآلي المتكرِّر بالفنّ من القيم الاستعمالية (V. D'usage/Valeurs d'exposition) إلى القيم الاستعراضية. ولعلَّ «والتر بنيامين» تَنَبَّأَ بمآل الفنّ في الزمن المعاصر بفضل تحليله اللاَّمِعِ لتفَكُّكِ هالة الفنّ.

هناك مفهوم آخر ساهم في بَلْوَرَةِ أطروحته في الفنّ حين فَطِنَ إلى فكرة الحشود أو الكتل أو الجموع بعَدِّها القاعدة السُّفْلى للمجتمعات المعاصرة، وسَوَادَها الأعظم. وما دامت الفئة العريضة المُتلقِّيَة لفُنُونِ العرض أو الفنون الجماهيرية الواسعة يمكنُ التعويل عليها في قيادة التغيير، وقلْبِ الطاولة على الأنظمة الشمولية فإنَّ ذلك يحْصُلُ بواسطة تَغَلْغُلِ الفنّ في لاَوَعْيِها الجماعي، ولاَشُعُورِهَا القَبْلِيّ بما يضمن حصول وتبلوُرِ وعيها الثوري. إنَّ للفنّ وظيفة تحرريّة، وتكمن في تخليص الإنسان من الارتكاس والتقهقر. اكتسى الفنّ المعاصر، تِبْعاً لها، بُعْداً سياسيّاً يؤهِّلُهُ لتغيير وعي

الناس وعقلياتهم نحو الأفضل. إنَّ المطلوب ـ حسب «بنيامين» هو تَسْيِيسُ الفنّ وليس تجميل السياسة (politisation de l'art) (esthétisation de la politique) مثلما فعلت الأنظمة الشمولية التي حوَّلت السياسة إلى استعراض جمالي للقوة والقسوة. وبقدر تفاؤل وثقة «والتر بنيامين» بتقنيات الإنتاج الآلي وبأجهزة الصناعة الثقافيّة، أبدى «أدورنو» حَذَراً شديداً منها مخافة أنْ تستحيل إلى تنميط وَعْيِهِ وتكبيل فكره. استبشر «والتر بنيامين» خيراً بالفنّ السينمائي والفوتوغرافي بينما أبدى «أدورنو» توجُّساً كبيراً منهما.

نشب جدالٌ بينهما فِيمَا هَمَّ وظيفة الفنّ، وفيما إذا كان ممكناً له التعويل على تقنيات الإنتاج الآلي في التَّوسُّع والانتشار، وإذا كان يُمْكِنُهُ تثوير الوعي البروليتاري من أجل مقاومة الأنظمة التَّعَسّفية والسَّلْطَوِيَّة. عارض «أدورنو» طَرْحَ «بنيامين» لأنَّه مُتَوَجِّسٌ أصلاً من الآليات التقنيّة لصناعة الثقافة، ولأنّها لا تنتج سوى المُتَطَابِقِ والنَّمَطِيّ، وحريص أيَّمَا يكون الحرص على استقلاليّة الفنّ تجاه صناعة الترفيه التي تكرِّسُها.

يرى «ثيودور أدورنو» أنْ لا مصدر لقوّة الفنّ سوى من ذاته، ومنها يستمدُّ قوّة النَّفْيِ والسلب والرفض. إنَّ الفنّ قوّة احتجاج ضدّ قمع المؤسّسات التي تمثّلُ السيطرة السلطوية على حَدِّ قوله، ولأَنَّ الفنّ في منظوره وثيقةُ إدانةٍ للهمجية التي أسفر عنها الوجه القمعيّ للحضارة وللعقلنة من جهة، وهو في الآن نفسه «وعْدٌ بالسعادة،» وهي عبارة مُستعارة من الروائي الفرنسي الكبير «استندال». تنبع صعوبة تحديد «ما الفنّ؟» في جمْعِهِ بين وظيفتيْن متضادَّتَيْنِ، وهو ما يعكس البُعْد الطُّوباوِيّ، الذي من الضروري توفُّرُهُ حتَّى لا يبقى حبيس النفي. إنّ السعادة التي يَعِدُ بها وإنْ كانت حقيقيّة فهي بعيدة المنال، أو لِنَيْلِهَا يجب التخلّي عن كُلِّ لذَّة خادعة.

ثاني عشر: الفنّ والالتزام

يمكن أن نُثير، بشأن علاقة الفنّ بالسياسة، سؤالاً طالما أسال مِدَاداً كثيراً ألا وهو سؤال الالتزام (l'engagement). هل بَقِيَ للالتزام في الفنّ عموماً وفي الأدب خصوصاً معنى؟ اهتمّ «أدورنو» بهذا السؤال وتساءل بدوره إنْ كان مُجدِيّاً. وهنا أَوْرَدَ في معرض نقده لـ«جان بول سارتر» أساس الالتزام والمتمثّل في فكرة الاختيار، ومن ورائها فكرة الحرّية. فلا التزامٌ بدون اختيار، ولا اختيارٌ بدون حرّية. والحالُ أنَّ لاَ اختيار عندما تكون شروطُهُ مُمْتَنِعة، بل يمكن القول لا جدوى من الْالِتَزِام في شروط التشيؤ الشامل للمجتمعات الرأسماليّة المتطوِّرة، فالاختيار نفسُهُ يكون محكوماً بِحَتْمِيّات مُحَدَّدَةٍ للأجهزة الرأسماليّة والبيروقراطية. في صلب نظريّة الالتزام هناك إنكار لحقيقة أَنَّنَ لسنا أحراراً البتّة. يقول «أدورنو» في هذا الصدد: «لا يتحدَّدُ الفنّ في تقديم بدائلَ واختيارات، وإنما في مقاومة مُجْرَيَاتِ الواقع بواسطة الشكل وحده، والتي تهدّد البشر وكأنّها سيف مُسلَّطٌ على أَعْنَاقِهِمْ، أو مُسَدَّس مُصَوَّبٌ إلى صدورهم»[٢٢].

يعتبر «أدورنو» مسرحيات «سارتر» مُتَخَلِّفة عن ثورة الأشكال التي شهدها الفنّ المسرحي، بالمقارنة مع عَلَمَيْنِ من أعلامه وهما «صمويل بيكيت» و«برتولد بريخت». أَهَمُّ ثورة عرفتها الفنون المعاصرة بجميع أنواعها وأجناسها هي ثورة أشكال لا ثورة مضامين، والتي تتراجع معها النيات والمقاصد إلى الدرجة الثانية، وتتقدّم عليها الأشكال الفنّية الجديدة. وهذا يَنْسَحِبُ على المسرح مثلما على سائر الفنون بما فيها الفنون التشكيلية

---

(٢٢) Theodor Adorno, *Notes sur la littérature*, champs essais (Pars: Flammarion, 2009), p. 289.

والبصرية. لا شيء يَحُولُ دون استبدال شعار سارتر «الجحيم هو الآخرون» بحقيقة أنَّ «الجحيم هو نحن».

يكمن إبداع أشكال جمالية جديدة عند «بيكيت» في شُخُوصِهِ المسرحيّة المُنْقَادَة لمصيرها من دون أيِّ وهْم بتغيير العالَم، ومن سمات هذه الثورة الجماليّة إبداعُ «بيكيت» لمفهوم «العبث»، وإبداع «بريخت» لمفهوم «التباعد» في المسرح، والذي صار بِمَقْدُورِهِما زَحْزَحَة مفاهيم التمثُّل والمحاكاة. الشيء نفسه ينسحبُ على لوحة «بيكاسو» بعنوان «غيرنيكا» التي لم تُغيِّرْ من واقع الحرب الأهليّة الإسبانية شيئاً، ولكنّها حقَّقت بالمقابل رؤية جماليّة جديدة للحرب. في سبيل توضيح هذا يمكننا أنْ نورد استشهاد «أدورنو» بالواقعة التالية عن بيكاسو: «زَارَهُ ضابط ألماني يوماً في مَرْسَمِهِ وخاطَبَهُ أمام هذه اللوحة قائلاً: هل أنتَ الذي رسمت هذه اللوحة فأجابه «بيكاسو» لا بل أنتم»[٢٣]. إنّ المعنى الخفيّ للجواب هو أنّك ـ أنتم النازيون ـ مَنْ صَنَعَ هذه اللوحة بجريمتكم وإبادتكم لتلك المدينة الإسبانية المُقَاوِمة لِمَا طَالَهَا من قصفٍ همجيّ بتواطؤ مع الدكتاتور الجنرال «فرانكو».

إنّ تحليلات «والتر بنيامين» الفنّية والجمالية المَجْهَرِيَّة تُسْتَفَادُ من رؤيته لفلسفة التاريخ، والتي تبْنَى على نقيض فكرة التقدّم ذات الأصل الأنواري، والتي بموجبها تحمل الحداثة في جوفها عوامل التَّقدم والتَّقَهْقُرِ، وبوادر الإنسانيّة والهمجية، ولا يملك «الملاك الجديد» (Angelus Novus) ـ وهو عنوان لوحة مشهورة لـ«بول كليه» ـ التبشير بغدٍ مُشْرِقٍ لأنَّه

---

(٢٣) Ibid., p. 300.

يُحدِّق بنظره في الماضي، فلا يراه سوى مُسَلْسَلٍ من الكوارث، وأكْوامٍ من الأنقاض والخراب.

ما يمكن استنتاجُهُ هو أنَّ الأهمّ ليس ما يقوُلُهُ الفنّ، وإنَّما الرؤية والوسائل التعبيريّة لِقَوْلِ ما يقولهُ. إنَّ للعمل الفنّي منطُقَهُ الخاصّ، وأدواته التعبيريّة، وأشكاله الجماليّة لا يملك وَعْيُ الفنَّان تَحْدِيدَهَا. دَافَعَ «أدورنو» عن مقولة جمالية أساسيّة وهي استقلال الفنّ عن كُلٍّ ما سواه. ونافح عن فكرة أنَّ لا تَنازُلَ للفنّ عن مَنْطِقِهِ الذاتي لِصَالِحِ رسالةٍ تواصليةٍ، أو قضيةٍ إنسانيةٍ، أو وظيفةٍ سياسيةٍ وإيديولوجيةٍ مهما كان نُبْلُها. يمكن للعمل الفنّي أن يكون سياسيّاً من دون التزام، ومن دون إعلان نيّات تقدمية أو إنسانيّة أو سياسية. وبالمقابل يمكن لأعمال فنّية أن تكون رجعية حتَّى وإنْ وَجَّهَتْهَا نيّات تقدُّمية. روايات «بلزاك» مثلاً، وإنْ عبَّرت عن تَطَلُّعَات الأرستقراطية فإنّها تبقى شكلاً من أبْـدَعِ ما كُتِبَ عن شرائح المجتمع الفرنسي في القرن التاسع عشر.

ثالث عشر: هربرت ماركوز: نحو إستتيقا تَحَرُّرِيَّة

أَلَّفَ «ماركوز» بين التحليل النفسي الفرويدي والماركسية في سبيل إنشاء نظريّة جمالية تَأْخُذُ بعين الاعتبار البُعد السياسيّ للفنّ. أَسْعَفَتْه شبكة من المفاهيم في بلورة نظريّته الاجتماعيّة، وصياغة نظريّته الجماليّة. ومفتاح فَهْمِ المجتمع الإنساني والحضارة البشريّة عنده هو صراع قوى وغرائز الموت والحياة، وتَنَافُسُ مبدأيْ اللذّة والواقع، والإشباع والقمع. انْكَبَّ على تحليل المجتمعات الرأسماليّة المتطوّرة مثل باقي أعضاء مدرسة فرانكفورت والتي يُنْتَقَصُ فيها من الإنسان إلى حدٍّ تصييره إلى إنسان

أَحَـادِيُّ البعد. توصَّلَ إلى أنَّ السِّمة الطاغية على هذه المجتمعات هي كونها مجتمعات قَمْعِيَّة تسلُبُ الإنسان مَلَكَاتِه النقديّة. ويعُودُ إلى الإستيقا استشراف آفاق التحرُّر وتفجير طاقات الانعتاق لدى الإنسان المعاصر، وأَيَّة طاقة هاته إنْ لمْ تكن الطاقة الليبيديّة التي تُقاوِم آليّات القمع والإحباط المُتَخَفِّيَة وراء الثقافة الاستهلاكيّة. يُطرَح الفنّ بديلاً لفجاجة الذوق وبلادة الإحساس التي تُشيعُها هذه الثقافة. وإنَّ أهمَّ آليّة تُؤَهِّلُهُ للتحرُّر هي الإعلاء والتسامي (sublimation) وهي أساسيّة في التأويل النفسي ـ التحليلي. لا يَحْصُلُ الإشباع الغريزي على نحو ما تُقَدِّمُهُ الثقافة الاستهلاكيّة، وإنما يُعْلَى أو يُتَسَامَى به ليبلغَ مستوى الإشباع الحقيقي لا الإشباع الزائف.

كيف يمكن للفنّ أن يُشْحَنَ بطاقةٍ تَحَرُّرِيَّة، وبِأَنْ يُحَمَّل بوظيفةٍ سياسيةٍ، وباختصار كيف يكون الفنّ ثوريّاً؟

أهمّ ما يُراهَنُ عليه في الفنّ هو جِدَّة وإبداع الأشكال لا ثَوْرِيَّةُ المضامين، رهانُهُ الأساسيّ تجديد عوالمه الرمزية، وقُوَّاتِهِ وطاقاته التقنيّة والأسلوبيّة والمجازيّة والاستعاريّة بما يفجِّرُ البنيات والقواعد القائمة. وليست علاقة الفنّ بالفعل والتغيير أَحَادِيَّة، وإنَّما غير مباشرة تَتَخَلَّلُها وساطات كثيرة ومعقَّدة. أَهَمُّ ما يُتوسَّط به في علاقة الفنّ بالواقع هو شكله الجمالي والإستيقي. إنَّ خطيئة الأصوليّة والاورثوذكسيّة الماركسية المُقتَرَفَة في حقّ الفنّ هي اعتبارُهُ جزءاً من الأيديولوجيا. والحال أَنَّ الفنّ يحمل في طياته أكثر من طاقة تحرّرية. للشكل الجماليّ دور حاسم في تحوير الواقع، وتوسيطه بألف وساطة، وإعلائه والتسامي به من خلال أسْلَبَتِهِ (stylisation). يقول: « تِبْعاً للشكل الإستيقي يُعْلَى الواقعُ ضرورةً وَيُتَسَامَى

به: وتتمُّ أَسْلَبَةُ مضمونه»[٢٤]. يستعمل الإعلاء (sublimation) مقتفياً في ذلك أثر «فرويد» الذي اعتبره آليّة أساسيّة في الفنّ. والإعلاء أو التسامي ليس شيئاً آخر سوى تقنين الطاقة الليبيدية وتوجيهها نحو إشباع مؤجَّل بسبب استعصاء الإشباع الجنسي. ولا يفهَمُ الإعلاء الفنّي سوى في مقابل/أو ضدّ عدم الإعلاء (désublimation) الذي يُعاكسُهُ ويُناقِضُهُ مُوَجِّهُهُ في ذلك الإشباع المباشر للغرائز. الإعلاء الفنّي تحرُّري يرتقي بالطاقة الليبيدية إلى مستوى الإشباع الحقيقي أمّا عدم الإعلاء فإشباع آنيّ غريزي تقدِّمُهُ الثقافة الاستهلاكيّة للبشر لكيْ تُبْقِيهم أسرى وعبيداً لغرائزهم: إذاً عدم الإعلاء في العمق آليّة قمعية. بفضل الإعلاء: «يبقى الفنّ قوّة تمرّد وانشقاق»[٢٥]. وإذا أردنا التلخيص إنَّ الإعلاء الفنّي تحرري وعدم الإعلاء قمعي.

يمكن للفنّ أَنْ يُحَرِّرَ الإنسان، ويغيِّر الواقع شريطة أن يبقى مُسْتَقِلاًّ عن أي انخراط مباشر في السياسة. استقلالية الشكل الجمالي تحفظ الفنّ من تسخيره لغايات إيديولوجيّة أو دعائيّة أو حتّى أخلاقيّة. لا ينحلُّ الفنّ إلى سيرورة الإنتاج المادّي، وهو في الفنّ نفسه يمكنه إماطة اللِّثام عن استعبادها للإنسان واسترقاقه.

يتمرَّدُ الفنّ ويَنْشَقُّ عن الواقع الذي أنتجه: بُورجوازيّو روايات «استندال» يتمرَّدون على عالمهم البورجوازي، وأمراء ونبلاء مسرحيات شكسبير على عالمهم الأرستقراطي. إنَّ من أهمّ خاصيَّات الفنّ أنَّه يعلو فوق العصور، وعلى الأصول الطبقيّة، بل وعلى الواقع بصفة عامّة. يعارض

(٢٤) Herbert Marcuse, *La dimension esthétique: pour une critique de l'esthétique marxiste* (Paris: Seuil, 1979), p. 21.
(٢٥) Ibid., p. 21.

الفنّ الراقي والذي ليس فنّاً بورجوازيّاً ولا بروليتاريا منتجات الصناعة الثقافيّة التي يحتلُّ فيها الأكثر مبيعاً من الروايات، والأكثر شعبية من الفنون البصرية. يقول «ماركوز»: «لا يمكن للفنّ أَنْ يحافظ على حقيقته، ولا يمكن أنْ يُوَعِّي بضرورة التغيير سوى إذا خضع لقوانينه الداخليّة، المختلفة عن قوانين الواقع والمعارضة لها»(٢٦).

إنَّ الفنّ إدانة وتمرّد وانشقاق على كلّ إخضاعٍ وقهْرٍ وقمعٍ، ومقاومة للثقافة الإثباتية وثقافة القيم الاستهلاكيّة والحضارة القمعية بواسطة الإعلاء أو التسامي التحرّري. يتوسّل كلٌّ من المسرح الملحمي عند «برتولد بريخت» ومسرح اللامعقول لدى «صمويل بيكيت» بالشَّكل الجماليّ: المتمثّل في مقولة «التباعد» عند الأوّل، واللغة الفُصامية عند الثاني من أجل مقاومة الواقع المشمول بالتّشيؤ.

ينتقد «ماركوز» في ثنايا كتابِهِ الفَنَّ المُعَاصِرَ مُمَثَّلاً في «أندي وارول» وخاصّة تَبَنِّي مبدأ المُبَاشَرِة (immédiateté) وإلغاء الحدود بين الحوامل الفنّية والأشياء الصِّناعية الجاهزة. لا يمكن أن يقوم الشيء الجاهز، (le readymade) والذي يكون في معظم الأحيان مُنْتَجاً صناعيّاً، وحاملاً فَنِّيّاً (l'artefact). إنَّ محاولة إلغاء الشكل الفنّي، والأسلوب الجماليّ، وتقديم الأشياء مباشرة على أنّها فنّية تقنيع للمباشرة المُزَيَّفَةِ التي تُحوِّلُ الفنّ إلى اللّافنّ، وتنزلُ بالفنّ إلى سَقْطِ المَتَاعِ، وتنحدر به إلى الدَّرك الأسفل للسلعة الثقافيّة، والأسوأ أنها إشباع غير متسام وقَمْعِيٌّ (satisfaction dé-sublimée et répressive). هذا الإشباع اللاّمتسامي عَدُوٌّ لَدُودٌ للفنّ

(٢٦) Ibid., p. 44.

الراقي، وهو مرادف لصناعة الثقافة، ولتقنيات الإنتاج الآلي التي أثارت نقاشاً مُحْتَدِماً بين «أدورنو» و«والتر بنيامين». ويستشهد «ماركوز» بقولة مشهورة لـ«بنيامين»: «إنَّ اتِّجاه الأثر الأدبي والفني (والإضافة من عندي) لا يمكن أن يكون صائباً سياسيّاً ما لم يكون صائباً وِفْقَ المعايير الأدبية»[٢٧]. تنتصر غرائز الحياة و«إيروس» على غرائز الموت ـ وهو هنا لا يختلف كثيراً عن أطروحة «فرويد» ـ التي تتنازَعُ الحضارة القَمْعِيَّة المعاصرة. يُفجِّرُ الفنّ المَكْبُوتَ ويُحَرِّرُ المقمُوعَ المُخَبَّأ في ثناياه.

رابع عشر: نهاية الإستتيقا؟

أطرح نهاية «الإستتيقا» بصيغة السؤال لأَنَّ الأمر غير مؤكَّد ولا يقيني. وقد عبَّرَ «أدورنو» عن هذه الاحتماليّة فيما يخصُّ الفنّ. غالباً ما يُعبَّرُ عن هذا التبرُّم من الجماليات أو الإستتيقا بعناوين كتب لفلاسفة عُرِفوا بِتَوَجُّسِهِمْ منها مثلاً **«وداعاً الإستتيقا»** لـ«جان ماري شيفر» و«دليل اللاّإستتيقا (petit manuel d’inesthétique)» لـ«ألان باديو». فلننظر فيما يعنيه «آلان باديو» بـ«اللاّ إستتيقا». إنَّها مُناقضة للتَّأَمُّلِ الجَمَالِيِّ، ومضادَّة لادِّعَاء الرؤية الجماليّة الشمولية كما أرساها «كانط» و«هيغل» والتي تُكرِّسُ هيمنة الحقيقة على الفنّ بِعَدِّهِ مُجَرّدَ وَهْم أو مَظْهَرٍ لَهَا. في مقابل هذه الأطروحة الأفلاطونية ترتسم أطروحة مضادَّة وهي الأطروحة الرومانسية التي تعتبر الفنّ هو الحقيقة وحدها المُعَبَّرِ عنها بالمُطْلَقِ الأدبي عند «لاكو لابارت» و«جان لوك نانسي». حَاوَلَ أرسطو إرساء المصالحة بين الإدانة التّامة للفنّ والاحتفاء اللّامحدود به. ويمكن القول إنَّ الزمن المعاصر لا يخلو من ثلاثة تأويلات

---

(٢٧) Ibid., p. 65.

يُراد لها ـ في نظره ـ تسخير الفنّ لغايات غير فنّية وتتجلّى في: أنطولوجيا «هيدغر»، ونظريّة التحليل النفسي والماركسية. يُقدِّمُ التأويلُ الأوَّلُ الفنَّ في صيغته الشعريّة بوصفه إعلاناً عن أفول الوجود وانسحابه، وفي التأويل الثاني لا يعدو الفنّ أن يكون مجرّد تنظيم للرغبة. وفي التأويل الثالث ليس الفنّ سوى شجاعة قول الحقيقة. كُلُّ هذه التأويلات تكرِّس تبعية الفنّ للفلسفة سواء في صيغة ديداكتيكية تعليمية، أو في صيغة رومانسية، وأخيراً في صيغة تحليلية ـ نفسيّة. في نهاية المطاف ينبغي إعادة النظر في الهيمنة التي شابت العلاقة بين الفلسفة والفنّ بناءً على خاصيتيْ المُحَايَثَة والفرادة. الفنّ محايث لذاته وفريد من نوعه، وهو الأمر الذي ما يجعله مستعصياً على إخضاعه للفلسفة.

تُتَّهَمُ الإستتيقا، من حيث هي فرع للفلسفة، بإرساء هيمنتها على الفنون، وتأويلها حسب معايير لا تُلائمُهَا أو يُرَادُ منها إخفاءُ تمييزٍ اجتماعيٍّ معيَن ـ حسب «بيير بورديو» ـ في تذوُّق الفنون تحت غطاءِ كَوْنِيَّةِ معايير الذوق. أما «جان ماري شيفر»، ومن منظور فلسفي ـ تحليلي فَيُهَاجِمُ الإستتيقا التَّأَمُلِيَّة التي سقطت في نظره في الالتباس.

في نظر «جاك رانسيير» مهما انْتُقِدَت الإستتيقا، ومهما ذُمَّتْ الجماليّات، فلا غنى عنها من أجل التّمييز والتحديد. يقول في هذا المقام: «إنَّ كلمة إستتيقا ليست فقط اسْمَ مَبْحَثٍ، بل إنَّها اسْمُ نِظَامٍ فَاهِمٍ لما هو الفنّ»[٢٨]. إنَّ الجماليات في رأيه اقتسامٌ لمجال الحساسيّة، وهي نِظَامُ فِكْرٍ قبل أَنْ تكون بحثاً مستقلّاً بذاته تُهيْمن عليه الذائقة الجماليّة، يقول

(٢٨) Alain Badiou, *Petit manuel d'Inesthétique* (Paris: Seuil, 1998), p. 17.

«جاك رانسيير»: «إنّها نظام للتّعرُّف على الفنّ، والذي يفترض نظاماً فكرياً. لا يكتفي الفنّ بذاته: لا يكفي لِكَيْ يكون ثمّة فنٌّ أن يُوجَدَ رسّامون، وموسيقيّون ومُمَثِّلون، وراقصون، وأناسٌ يستمتعون برؤيتهم وسماعهم. ينبغي أَنْ تكون ممارستهم وأداؤهم موضوعاً لأنظارٍ تحدّد دائرة نشاط مُعَيَّن، وموضوعاً لأحكام تُبَرْهِنُ على هذه الخصوصيّة...إنّ النظام الجمالي للفنّ هو هذا النسيج المحسوس، وهذه الشبكة المُكَوَّنَةِ من العلاقات الجديدة بين الفنّ والحياة»[٢٩].

وقعت الإستتيقا ضَحِيَّةَ فكرة مؤدّاها أَنَّ إعادة الاعتبار للفنّ تقتضي انفصاله عن النِّظام الجمالي، وعن خلفيّته الفكريّة، وتُرِكَ الفنُّ لحالِهِ بدون أرضية نظريّة تؤطِّرُهُ وتوجِّهُهُ. وبحجة تحريره من تَبَعِيَّتِهِ للخطاب الفلسفي والجمالي سُخِّرَ لِغاياتٍ أخرى: لنظرية المعرفة عند «جان ماري شيفر»، ولنظرية «الحدث» عند «آلان باديو»، ولمفهوم «ما لا يقبل التَّمَثُّلِ» أو «ما يستعصي على التصوُّر» (l'irreprésentable) عند «جان فرانسوا ليوطار».

يتحدَّث «جاك رانسيير» عن قلق في الإستتيقا. ويُعبِّرُ عن هذا القلق في ثُنَائِيَّةِ الفوضى والنظام التي اعترَت الخطاب الجمالي منذ نشأته الحديثة إلى اليوم. لا يمكن تفسير هذه النزعةِ العدائيّة للإستتيقا في الزمن المعاصر سوى بمحاولة ردِّ الفنّ لذاته دون إسناده برؤيةٍ فلسفية وجمالية وسياسيّة. وهو ما يتركُ الفنّ نَهْباً لصناعة الإشهار والاتّصال. يستدعي النظام الجمالي اعتبار الفنّ في أبعاده السياسية والفلسفية. يقول «جاك ارنسيير»: «ليست

---

(٢٩) Jacques Rancière, «la Beauté est toujours et partout en partage,» *Magazine Littéraire*, février-mars, 2009, Hors- série sous la direction de Jacques Rancière, p. 22.

الإستتيقا مذهباً أو علْماً يمكنُ محاكمته. إنّها تَشَكُّلٌ محسوس لا يمكن تصوُّرُه بدون تحطيم أُطُرِ المباحث الفاصلة بينها»(٣٠).

واجهت الإستتيقا تَحَدِّيَاتٍ كبرى في الأزمنة المعاصرة مِمَّا يستدعي تأمُّلها واستئناف النظر في خطابها، ومن أهمِّها الثورات الفنّية المتوالية في مطالع القرن العشرين. ينبغي في رأيه مساءلة الإستتيقا انطلاقاً من امّحاء الحدود بين الفنّ واللّافنّ، بين الفنّ والحياة، وانطلاقاً من هدْمِ مفهوم التمثُّل الذاتي الذي تأسّست عليه. لقد تمَّ الإعلان عن انسحاب البُعْد الجمالي من الأعمال الفنّية: مثلما فعل الفنّان «روبير موريس» الذي قال عن عمله المُسمَّى «ليطاني» أو «ابتهال» (construction baptisée Litanie) أنَّه خالٍ من أيَّة خاصيّة جماليّة، ويُقال الشيء نفسه عن الأشياء «الجاهزة» (Ready made) عند «مارسيل دي شان» الخالية من أي بُعْدٍ جمالي: مثل «المِبْوَلَة» و«عجلة الدرّاجة» وغيرهما. لم يعد التمييز واضحاً بين العمل الفنّي والنفاية الثقافيّة (déchet culturel)

يمكن إجمال الانتقادات الموجَّهة إلى الجماليّات في ما يلي:

ـ اتِّهَامُهَا بأنّها بلا موضوع، تتحدّث عن الفنّ في جهل تامٍّ بما هو الفنّ.

ـ انْتِقَادُها بحجّة أنَّها ليست سوى خطاب تأمليّ ميتافيزيقيّ في الفنّ كما جاء في كتاب «جان ماري شيفر» «**وداعا أَيَّتُها الإستتيقا**».

ـ تذرّي الإستتيقا في جملة من العلوم الإنسانيّة.

ـ عجزها عن الإحاطة بالفنّ لِأَنَّهُ ضرب من اللامعقول.

---

(٣٠) Ibid., p. 23.

يمكن إجمال الردود على هذه الانتقادات بالقول إنَّ الإستتيقا ليست ميتافزيقيّة سوى بالقدر الذي توحي بتلاشي نظام معرفيّ يُصادِرُ على المُطْلَقِ وقُدُوم نظام قائم على افتراض تناهي الإنسان. وبدل الدعوة إلى تفكيكها وتقويضها تُطْرَحُ إمكانيّة مراجعة خِطَابِهَا تبعاً لمقتضيات العصر. إنَّ الإستتيقا ليست خطاباً في الفنّ، وإنّما هي بالأحرى تأملٌ في الحِسِّيِّ، وفي الحساسيّة، وفي أشكالهما، وهي ضَرْبٌ من التفكير المُوَسَّع في كلّ ما خالف أنظمة العقل والمعقوليّة، وفي كلّ ما قارب الخيال والذاكرة الحسيّة، وأشكال الصورة مُجْتَمِعَةً. إنَّها تَهُمُّ المجال الواسع للأحكام التقييميّة والوصفيّة مثل الأزواج جميل/قبيح، وسامٍ/دانٍ، ورشيق/ثقيل، وقاسٍ/رحيم.

إنَّ العودة إلى الإستتيقا بِعَدِّها نظاماً لفهم علاقة الإنسان بالعالَم تقتضي مراجعة حمولتها الذاتية والمعيارية وتوسيع مجال التّجربة الجماليّة لِكَيْ يشمل حتَّى ما لا يُعْتَبَرُ من قبيل الفنّ. تُثَارُ اليومَ إشكاليات وقضايا تتعلَّق بجماليّة الرُّؤية، وجماليّة المدينة والمعمار، وجماليّة الحياة اليوميّة، والفضاء الحضري، وتهيئة المجال (urbanisation). ويمكن إجمال الإشكال الإستتيقي اليوم في السؤال التالي: كيف يمكن صياغة رؤية جمالية للعالَم؟ (Esthétisation du monde).

بدل تَأَمُّلٍ جَمَالِيٍّ للفنّ يمكن توسيع الدائرة الإستتيقية لتشمل الرؤية الجماليّة للعالم، وبالتالي إعادة الفنّ للحياة بدل تقوقع الحياة في الفنّ. ويتطلَّب توسيع الدائرة الجماليّة تحريرها من التصوُّر شبه الأخلاقي بين الراقي والدّنيء، بين الشريف والوضيع. يُعتَبَرُ «بودلير» الشاعر الذي حاول تحرير الخبرة الجماليّة من الأخلاق. أما التيّارات الطليعيّة في الفنّ فلم تكن رحيمة بالإستتيقا، بل أدرجتها في برنامج الهدم الذي اخْتَطَّتْهُ لنفسها. ذَمَّتْ

هذه الحركات الجمال، وهَجَتْهُ أشدُّ هجاء، وأقحمت القبيح والدميم والمنفِّر في برنامج عملها واعتبرت الأوّل مجرّد هُرَاءٍ.

يُطرَحُ السؤال ما هي حدود قابليّة أشياء العالَم للرؤية الجماليّة؟ وللإجابة عن هذا السؤال يمكن الاستفادة من فينومينولوجيّة الظاهرة الجماليّة انطلاقاً من وحدة الذات والموضوع، والتي تُراهِنُ على وحدة الرَّاغِبِ بِالمَرْغُوب، والمُشتَهِي بالمُشتَهَى، فما علاقة قابليّة الجميل بالمتعة الجماليّة؟ هنا يمكن التساؤل: في ضوء انحسار الدائرة الجماليّة هل يمكن النظر ووفق أَيّة معايير، وفي ظِلِّ أَيَّة شروط يمكن رؤية الأشياء من منظور جمالي رغم كونها منتجات الثقافة الاستهلاكيّة؟ هل يمكن توسيع الدائرة الجماليّة لضمِّ ما ليس جميلاً بالضرورة؟ عِلْماً أَنَّ الدائرة الجماليّة ما تفتأ تتوسَّع في ضوء تحوّلات الفنّ المعاصر وانقلاباته.

إنَّ الأمثلة كثيرة عن تفجير الفنّ المعاصر لهذه الدائرة الجماليّة. بقدر تعدُّد إبداعات الفنّ المعاصر مثلما هو الشأن في آلات الفنّان «تانغلي»، وفي مُقْتَرحات الفنّ المفهومي الكثيرة والمتعددة، وفي عجلة دَرَّاجة «مارسيل دي شان» ومِبْوَلَتُهُ، تعدَّدتْ أشكال تمرُّد الفنّ المعاصر على مؤسّسات الفنّ.

نشاهد اليوم، ـ بموازاة مع تفجير الأشكال الفنّية وتذرِّي الدائرة الجماليّة ـ توسُّعاً في رؤية وفي إضفاء الصفة الجماليّة على المنتجات الصناعيّة، وعلى موضوعات فَنِّ التصميم، وعلى أشياء الثقافة الاستهلاكيّة ممّا استدعى استئناف التفكير في الإستتيقا، وتوسيع دائرتها بما يشملها كلّها.

خامس عشر: التجربة الجماليّة

في مقابل الأشياء القابلة للرؤية الإستتيقية يُطْرَحُ سؤال الحدود التي تمتنع من النظر الجمالي. ما موقع التجربة أو الخبرة الجماليّة في الثقافة المعاصرة؟

أقحمت الرأسماليّة منظوراً جماليّاً للأشياء، والمُتَع، والقيم الاستهلاكيّة ما فَتِئَ يتّسعُ مَهْمَا تعرَّضَ هذا المنظور للانتقاد، بل وأحياناً للرَّفْضِ. يقول «ميكل دوفرين»: «والحال أَنَّ التجربة الجماليّة تمتاز بميزةٍ، وهي أنّها تجعلنا أكثر حساسيّة (أو أكثر إحساساً بالعالم المحسوس»[٣١]. وتجعلنا أقرب إلى إشعاع النور وإلى نبرة الأصوات وإلى جماليّة الخطوط.

هنا وجَبَ طَرْحُ السؤال: متى تَقْتَرِنِ التجربة الجماليّة بالمتعة؟

عندما تُتَّخذُ المسافة الضروريّة بين ما نسمع، وما نرى، وما نتذوق، وعندما تَحُلُّ المسافة الضروريّة بين الذات/الموضوع. انتقلَ الفنُّ من التلقائيّة والعفويّة إلى مرحلة صار كُلُّ شيء فيها مُؤَسَّسِياً، ومُدْمَجاً في أنساق وأنظمة مُؤَسَّسِيَّة. صارت الثقافة تخضع للرقابة، وأَضْحَى الفَنُّ مُدْرَجاً في قنوات ومؤسّسات تقوم على استهلاكه، وتصريفه في ثنايا المجتمع، وبين فِئَاتِهِ وشرائحه. يستنتج «ميكل دوفرين» أَنَّ الثقافة غالباً ما تأخذ الفنّ إلى الوِجْهَةِ التي تُريدها: وتعمل الثقافة مرّة بِكَيْفِيَّة عادلة، وأخرى بكيفية غير عادلة أو غير متكافئة على توزيع الفنون حسب مبرِّرات ومسوِّغات مختلفة: للفئات العريضة فنونها الاستعراضيّة والاستهلاكيّة، وَلِلْنُخَبِ فنونها الرَّاقية.

---

(٣١) Mikel Dufrenne, *Esthétique et philosophie*, Tome I (Paris: Klincksieck, 1980), p. 57.

إنَّ تَقْنِينَ الفُنُونِ لا يعود إلى ما يطلبُهُ السوق، وإنْ كان حَتْماً عاملاً مؤثِّراً يلعب فيه النقّاد والقيّمون والمُضَارِبُون وَمُدرَاء المتاحف وأرباب دور البيع بالمزاد العلني دوراً حاسماً. إنَّ الذي يهمّني من هذا كلّه هو السؤال ما إذا كانت الدائرة الجماليّة اتَّسعت أم تقلَّصت؟ وما حظوظ الفئات الشعبيّة والعريضة منها؟ هل نشهد ثورة جمالية وتطوُّراً في الذوق أم أَنَّنَا بإزّاء تطوُّرٍ رأسمالي استهلاكيّ لطفرات الموضة، وقِيَاسٍ لِنَجَاحِ الأفلام السِينمائيّة برواجها في شباك التذاكر؟ أَلَا نلامس من خلال هذه الأسئلة ما سبق أَنْ طرحته «مدرسة فرانكفورت» من مُعْضِلَاتِ صناعة الثقافة وتَبِعَاتِها المُبلِّدَةِ للذوق؟

يرى «دوفرين» أنّ المشهد ليس كُلُّهُ قاتماً، واللوحة ليست كلّها سوداء: هناك في التجربة الجماليّة ما يعود إلى الفرد، وإلى حريَّته، وذوقه الشَّخصي، وذاتيَّته. يمكن اجتراح آفاق جديدة تخلِّصُنَا من تجريد الإنسان المعاصر من إنْسَانِيَّتِهِ، وتُقَاوِمُ تفسير كُلِّ شيءٍ بمنطق السوق وعبادة السلع. في خضَمِّ هذا التشيؤ والتَّسْلِيعِ يمكن تَلَمُّس حَسَاسِيَّةٍ جماليّةٍ جديدةٍ، ويمكن ـ بلغة الفلاسفة الفينومينولوجيين ـ العثور على جَسَد العالَم والذي نُعْتَبَرُ نحنُ لُحْمَتَهُ.

يمكن اقتراح بعض العناصر للتأمّل والتفكير في الإستتيقا المعاصرة كما يطرحها «إيف كوسي» (Yves Cusset) في كتابه **«تأملات في الإستتيقا المعاصرة»** (*Réflexions sur l'esthétique contemporaine*).

يرى «إيف كوسي» أنَّ الدائرة الإستيقية اغْتَنَتْ بنظريّة «بودلير» في تحرير المحسوس، وفي إعادة النظر في ثنائيّة الجمال والدمامة، وفي إعادة الاعتبار للاكتفاء الذاتيّ للتجربة الجماليّة، وفي استبعاد كُلِّ خطابٍ

أخلاقيّ في سبيل تحرير النظام الحسّي والعالَم المحسوس، والذي تُغطى بِمُقْتَضَاه الأولويّةُ للمُدرَكِ قبل الإدراك. عملت كلّ التَّيَّارات الطليعيّة على انتهاك النظام المحسوس القائم، وعلى قَلْبِهِ. ومن ثمّ يرى «إيف كوسي» أَنَّهَا حَرَّرَتْ المَتَخَيَّل، وقامت بِخَلْخَلَةِ البنيات القائمة عبر تحرير الدوافع اللَّاشعورية من قبضة البنيات القمعيّة اجتماعيَّةً كانت أو سيكولوجية، وأَمَّنَتْ الانتقال من بنيات اللاتسامي القمعيّ (désublimation répressive) ـ وفق تعبير ماركوز ـ إلى التّسامي التحرُّري (sublimation libératrice).

إنَّ أهمّ تحدِّيات الفنّ المعاصر تَكْمُنُ في مواجهة كُلٍّ ما من شأنه الارتهان لِمَنْطِقِ السوق، أو لِصَنَمِيَّةِ السِّلعة، ولِأَسْهُم المَالِ، ولِلْقِيَم التبادُلية والماليّة التي جعلت من الفنّ قيمة ماليّة أكيدة يُلجَأُ إليها كُلَّمَا حَلّ التَّضَخُّمَ المالي، وانخفضت كُلُّ القيم التبادلية الأخرى. حَقّاً لم يعد الفنّ هو الفنّ، ولم يَعُدْ يُعبِّرُ عَمَّا كان يعبِّرُ عنه، ولم يعد يَعْبَأُ أو يكترث بِأَيِّ رسالةِ اجتماعيَّةٍ أو ما شَابَهَهَا.

سادس عشر: جماليات النفي وإستتيقا السلب: أدورنو

ماذا نفعل بنظريّة «أدورنو» الجماليّة؟

هذا سؤال مُسْتَفِزٌّ، أوّلاً لأنَّ نَصَّ النظريّة الجماليّة غبر تامٍّ وتَرَكَهُ صاحبُهُ غير مُرَاجَعٍ بعد مَمَاتِهِ. وما يُعتَبَرُ زائداً يمكن أن يُمَثِّلَ أَهَمَّ ما في النصّ رغم طولِهِ.

أعادت «النظريّة الجماليّة» لدى «أدورنو» النظر في إقصاء الجمال الطبيعي، وفي تنزيله منزلةً ثانويةً بعد «هيغل»، ويُحْسَبُ للإستيقا الكانطية

ردُّ الاعتبار له رغم ما وُجِّه إليها من انتقادات. لم يتبرَّم «كانط» من الجمال الطبيعيّ، بل اعتبره مُساوياً للجمال الفنّي. اعْتُبِرَت الطبيعة كَمّاً مُهْمَلاً أو مادّة مُهْمَلَة مقابل أحقيّة الذات، وأولويّة الفكر، واستقلالهما عن كلّ ما يمكن أَنْ ينقص منهما. تمَّ كبت الجميل الطبيعي بل وإقصاؤه. إنَّه نوع من (usurpation) أو غَصْبِ الطبيعة واغْتِصَابِهَا. وَقَعَ الجمالُ الطبيعيُّ مثله في ذلك مثل المرأة والحيوان تحت طائلة الهيمنة الرأسماليّة. يبقى الجميل الطبيعي مُلْغِزاً ومُتَمَرِّداً على الهوّية والتطابق. ما حدث ـ حسب «أدورنو» ـ هو أدْلَجَةُ الطبيعة وتشييؤها بما يتلاءم مع ادِّعَاءِ الرأسماليّة الحفاظ على بكارتها. وبالضدّ من ذلك تُفْشِي الصناعة السياحية اليوم عَكْسَ ما هو مُعَلَن. والفنّ يكتسي قوّته عندما يَسْتَلْهِمُ الجمال الطبيعي في معارضة الأيديولوجيّة الرأسماليّة.

إنَّ مُؤَلَّفَهُ الأساسيّ **«النظريّة الإستتيقية»** أو **«النظريّة الجماليّة»** هو بمثابة إعادة صياغة نظريّة وفلسفية لِمُجْمَلِ الإرث الجمالي منذ «كانط» و«هيغل»، وَوَضْعِهِ على مَحَكِّ الحداثة. وتُمَثِّلُ نَظَرَاتُهُ وتَأَمُّلاتِه في مفاهيمها وتحليلاته لتحوُّلات الفنّ الحديث مَرْجَعاً لا بُدَّ منه لمعرفة راهن الفكر الجمالي. من المفاهيم التي أَعْمَلَ فيها النظر مفهوم الجميل، والحقيقة، والمحاكاة، والاستقلالية، والمشابهة، والتطابق وغيرها. يُعْتَبَرُ «الجماليات» عنده مبحثاً فلسفيّاً نقديّاً. بَلْوَرَ «أدورنو» مفاهيم جديدة في الفنّ مثل «مضمون الحقيقة» (contenu de vérité) والسلب أو نفي الوضع القائم.

ما هي تأمّلاته في الفنّ؟

بالرغم من أنّ الفنّ إنتاجٌ للمظاهر فهو يحتوي في طَيَّاتِهِ على مضامين للحقيقة. وهو بالتّالي تَعْرِيَةٌ للأوهام شرط التمييز بين المظهر (apparence)

والوهم (illusion) ظلَّ «أدورنو» في هذا الصدد وَفِيّاً لـ«هيغل»، لأنَّ هذا الأخير يرى أَنْ لا سبيل لانجلاء الحقيقة سوى عَبْرَ، ومن خلال لُعْبَة المظاهر، أي العمل على فضح الأوهام وإدانتها بواسطة المظاهر. أيُّ أوهامٍ هذه؟ إنَّها أوهام المجتمع ومِيثُولُوجْيَاه. إنَّ الفنّ إدانةٌ للمجتمع ولأوهامه ولشروطه الزائفة.

لم يركن «أدورنو» ـ في إطار تجديد الفكر الجمالي ـ إلى مقولة الجميل لأنّها حاملة لأيديولوجيةٍ مُضْمَرَةٍ، ووجَبَ ـ في نظره ـ استحضار ضِدِّها أَيْ مقولة القبيح. ليس الدّميم سوى الوجه الآخَر للجميل الذي يُخْفِيه ويَطْمسُهُ. لا يُفهَم الجميل إلاّ على ضوء الشروط التي أنتجته. كما أعاد «أدورنو» النظر في المُسلَّمة الهيغيلية التي تُعطي الأَولويّة للجميل الفنّي على الجميل الطبيعي لأنَّ هذا الأخير يُعتبَر الإمكانيّة التي لم تتحقّق.

أَمَّا في علاقة الفنّ بالسياسة لا يرى «أدورنو» جدوى للفنِّ بدون ارتباطه بالسياسة، رغم تعقيدها، ليس من مُنْطَلَقِ الْتِزَامِ الفنِّ بِمَهَامَّ أو واجبات أو تعليمات، وإنَّما من منطلق أَنَّ الفنّ إدانة، ونقد، واحتجاج على كُلِّ مظاهر الزيف واللَّاحقيقة. ومن تَأَمُّلاتِه حول احتماليّة الفنّ الحديث وإشْكَالِهِ يمكن استنباط فكرة مؤدّاها أَنَّ الفَنَّ الحديث أو المعاصر ليس شيئاً بديهيّاً، وهو في هذا الصَّدد يقترب من فكرة «هيغل» القائلة باحتمال موته. لَقَدْ كَثُرَتْ الأخطارُ المُحْدِقَةُ بالفنّ في الأزمنة المعاصرة، واتَّسعتْ مساحة الاستلاب والتشيؤ إلى حدٍّ تهديده بالانفجار. ضَمَّت نظريَّته الجماليّة إشكاليّات ومُعضِلاتِ الفلسفة والفنّ والمجتمع، وعُنِيَتْ بمصير الفنّ ومستقبل الفلسفة والجماليّات في ضوء سطوة أَيديولوجيَّة التقنيّة وأوهام الصناعة الثقافيّة.

سابع عشر: حول «النظريّة الإستتيقية»

في سبيل فَهْم جدَّةِ كتاب «**النظريَّة الجماليّة**» لا بُدَّ من إبداء الملاحظات التالية: إنَّها صِيغَتْ بأسلوب مُضَادٌ للمنطق الاستدلالي والاستنباطي، وكُتِبَتْ بالتحديد في شَكْل «البراتاكسيس» (para taxis) أيْ وِفْقَ أسلوبٍ مُجَزَّأ ومَقْطَعِيّ (fragmentaire) عِمادُهُ التَّفْكِيكُ والتَّشَظِّي. وهي استراتيجيّة مُتَعمَّدة لكسر طوق مقولات الوحدة والكليّة والانسجام. إنّها نظريّة إستتيقيّة سلبيّة تنفي كُلّ نزعة وضعية، وكلَّ ثقافة إثباتية. يحتلُّ النفي فيها عصب النظريّة ولُحْمَة موضوعها. بما أنّ النظريّة الجماليّة سلبيّة فإنَّ موضوعها ـ وهو هنا الفنّ ـ لا يمكن سوى أن يكون سلبيّاً، والذي عرَّفَهُ «أدورنو» تعريفات مختلفة مثل: الفنّ هو الضِّدُّ الاجتماعيّ للمجتمع (l'antithèse sociale de la société).

يُحَلِّلُ «أدورنو» في «**النظريّة الإستتيقية**» العلاقة الممكنة بين الفكر والفنّ لِأَنَّ الفنّ يعكِسُ في موادِّهِ وأشكاله التوتُّرات التاريخية والاجتماعيّة. إنَّ تناقضات الفنّ الحديث في الأشكال تترجم تَوَتُّرات المجتمع الرَّأسمالي. لُغَةَ الفنّ هي أبعد من أن تكون عن اللغة الاستدلالية، وهي بالأحرى لغة محاكاة. فالموسيقى اللّانَغْمِيَّة مثلاً تُضْمِرُ بداخلها قوّة نَفْيٍ وسَلْبٍ لِنِظَامِ الهَيْمَنَةِ الرَّأْسْمَالِيّة. والفنّ عموماً يَسْتَبْطِنُ بداخله قوّة السَّلب هذه في مقابل نزعة الإثبات السائدة في الصناعة الثقافيّة وصناعة الترفيه.

إنَّ الفنّ المُقاوِم للنزعة الإثباتيَّة هو الذي يُؤَجِّجُ التناقضات الداخليّة في شكله ومضمونه. لا مصالحة ولا مهادنة ولا تَسْوِياتٍ في الفنّ. يرصد

«أدورنو» في نظريّته الجماليّة خاصيّة أساسيّة في الفنّ الحديث والمعاصر وهي الإلغاز، فَكُلُّ عمل فنّي جدير بهذا الاسم هو مُلْغِزٌ بمعنى أنَّه يضمر أسراراً وخبايا لا يمكن فهمها. إنَّ الطابع الإلغازي في الفنّ يجعله أشبه ما يكون بالمتاهة. يجمع العمل الفنّي مُكَوِّناً روحيّاً ومكوِّناً ماديّاً. الفنّ مُرَكَّبٌ من العقلنة والمحاكاة إلى حدٍّ لا يمكن الفصل بينهما. يقول أدورنو: «ليس مطلوباً حَلُّ اللّغز بل فقط فكُّ شيفرة بنيته، وهذا بالذات هو مطلب فلسفة الفنّ»(٣٢).

ثَمَّةَ في العمل الفنّي الْتِبَاسٌ بين المُحَدَّدِ واللّامحَدَّد (déterminé/ indéterminé)، تَكْمُنُ غائيّة الفنّ في لاغائيَّته، يُحَاوِلُ الجَمْعَ بين ما لا يجتمع أي الجمع بين الأضداد.

هناك مفهوم آخر تتضمَّنُهُ نظريَّته الجماليَّة وهي اعتبارُها الفنَّ مُسْتَقَرّاً للحقيقة وحاملاً لمضمونها (le contenu de vérité). وكُلُّ نَظَرٍ في مضمون حقيقة الأعمال الفنّية يقتضي نقداً ما دام الأمر يتعلّق بجدلية الحقيقة والزيف. تجد فلسفة الفنّ مبرِّرَها في استخلاص مضمون الحقيقة الذي لا يعني الفكرة ولا مقاصد الفنّان. يقول «أدورنو»: «إنَّ مضمون حقيقة الأعمال الفنّية لا يتحدَّدُ مباشرة وللوهلة الأولى. وبالمِثْلِ لا نَعِيهِ سوى بكيفيَّةٍ غير مباشرة أي بكيفيَّةٍ مُوَسَّطة»(٣٣). إنَّ مضمون الحقيقة هو ما بواسطته تلتقي الفلسفة والفنّ دون هيمنة الفلسفة على الفنّ. وما يُقَرَّرُ في شأن حقيقة الفنّ أو زيفه هو العمل الفنّي نفسه، لِأَنَّ الحقيقة فيه مُحَايِثَةٌ لبنية العمل الفنّي.

---

(٣٢) Theodor Adorno, *Théorie esthétique* (Paris: Klincksieck, 1982), p. 175.
(٣٣) Ibid., p. 184.

ثامن عشر: الفنّ والسلبية أو الفنّ وقوّة النفي

إنَّنَا بحاجة، في سبيل فَهْم حقيقة الفنّ والأعمال الفنّية، ليس إلى تأويل وإنَّما إلى لا ـ تأويل. لاَ يمكن ادِّعَاءُ أنَّ «هاملت» «شكسبير»، ولا «نهاية لعبة» «بيكيت»، ولا أعمال «غوته» تحملُ معنىً قَصَدهُ أصْحَابُهَا، وإنَّما يكمن «مضمون حقيقتها» فيما لم يَقْصِدُوه. هناك دائماً في الأعمال الفنّية شيء غير مفهوم، ولا يمكن أن يكون موضوعاً لاستدلالٍ من أيٍّ نوع كان. هناك قَدْرٌ من المجهول ومن المُسْتَغْلِقِ لا يمكن النفاذ إليه مثل فكرة (le pan) عند «ديدي هيبرمان» (Didi-Huberman) التي تدلُّ على خيط مُنْفَلِتٍ من اللّوحة نفسها كما هو الأمر في مُزْقَةٍ من لوحة الرسّام الهولندي «فيرمير» ـ وهي عبارة عن لطخة حمراء ـ تمكّن من تجاوز إطار اللوحة. هناك ثُنَائِيَّة المادّة والدلالة، وغالباً ما تستعصي الأولى على الثانية. يتحدَّدُ الفنُّ بمعارضته بين كَوْنِهِ اجتماعيّاً ومضاداً للمجتمع، وبين الحقيقة واللُّغز، وبين المظهر والجوهر.

تاسع عشر: مفهوم «الشكل» في النظريّة الجماليّة

يكتسي الشّكل أهميّة كبرى في إستتيقا أدورنو إلى حدٍّ أنَّه يتكلَّم عن المضمون مُتَرَسِّباً في الشكل، أو أنَّ الشكل مضمونٌ مترسِّبٌ. ولا يقدِّمُ «أدورنو» نَفْسُهُ تعريفاً أحاديّاً لمقولة الشكل. حركة الفكر نفسها يمكن وصفُها بأنَّها تمثِّل شكلاً، لأنَّ الشكل بهذا المعنى يُفيدُ نسج علاقات رهيفة ودقيقة بين عناصره المكوِّنة. الشَّكْلُ هو حركة انتقال بين عناصرٍ متنافرةٍ. وبهذا فالشكل يمنع الفكر من أَنْ يتحوّل إلى نسقٍ أو إلى منطقٍ استدلاليٍّ. الشكل هو ما يمنع الفنّ والفكر من أنْ يتحوَّلا إلى نظام متحجِّر. ليس

الشكل تركيباً نهائيّاً، ولا جمعاً بين الأضداد أو وحدةً بين المتناقضات. الشكل هو الّلامفكَّرُ فيه في الجماليّات. الشكل في الفنّ هو ترتيب وتنظيم (agencement) لِعَنَاصِرَ لامُنَظَّمة. الشّكل مشكلة فلسفية وجمالية، وليس مُجَرَّدَ مقولةً أو مفهوم أو تقنيّة.

«يمثّل مفهوم الشكل البؤرة السوداء في الإستتيقا» حسب «أدورنو». فهو ضدّ تحويل الشكل إلى صنم كما ذهبت إلى ذلك الشكلانية في الفنّ. يختلف الفنّ عن مُجَرَّدِ الشيء، أو عن مُجَرَّد أشياء، وموادّ متفرّقة، بل هو مُكَوَّن من موادَّ تَمَّ تشكيلها وفق الواقع الذي تشكَّلَت فيه، وتِبْعاً للتاريخ والمعنى الذي اكْتَسَبْهُ. فوق هذا وذاك يُعتَبَرُ الشكل مضموناً مُتَرَسِّباً. العمل الفنّي تنظيم لعناصر متنافرة، ولموادّ متفرِّقة، وَسِيلَتُهُ في ذلك الشكل وصيغته الجماليّة. الشكل لا يعني غلبة الصوري على المادّي، وإنَّما هو انغماس في مَادِّيَّةِ المَوَادِّ والأشياء الفنّية.

عشرون: النظريّة الجماليّة ونظريّات الفنّ

كثيرةٌ هي المفاهيم التي تضمَّنتْها «النظريّة الإستتيقية» لأدورنو، والتي ما زالت راهنة في تشريح الفنّ المعاصر، وفي إغناء النّظريات الفنّية المرتبطة به مثل مفهوم تنازع الفنون (effrangement des arts) وعلاقتها بالغَيْرِيَّة أو المُغايَرة التي تخالط هوّيتها، وتجعلُها قابلة للتحديد ثانيةً. لا يمكن تحديد الفنّ سوى بأضْدَادِهِ بِنَاءً على علاقة جدلية بين الهوّية/المغايرة. مفهوم التنازع في الفنّ المعاصر يتجلّى في التطابق مع واقع السلعة والتبادل. حَقّاً يقول «أدورنو»: «حتّى يكون الفنّ فنّاً لا بُدَّ له من مُغَايِرِهِ».

في الفنّ المعاصر تيّارات تدعو إلى إعادة التفكير في الموضوع أو الشيء، وتنِمُّ في معظمها عن واقعيّة مباشرة مُنْجَذِبَة لفكرة العودة إلى الأشياء بدون الاستنجاد بالمفاهيم. هذه الماديّة الجديدة ما موقعها من إستتيقا «أدورنو» التي خصّتْ أشياء الفنّ وموادَّه بعناية كبيرة؟ تتيحُ النظريّة الجماليّة لدى «أدورنو» بإعادة الماديّة في الفنّ إلى أصلها النقدي ضِدَّ فتيشية (fétichisme) أو صَنَمِيَّة الشيء أو الموضوع.

من المبادئ الراسخة في جماليّة «أدورنو» أسبقية الموضوع على الذات في الفنّ المعاصر من خلال زحزحة الذات عن مركزها، وإقحام الغَيْرِيَّة والمُغَايَرة، ذلك ما كان ينشدُهُ في نظريّته تلك؟ هناك اليوم اتّجاهات في الفنّ ونظرياته تنحو نحْوَ ماديّةٍ ساذجةٍ وسطحيةٍ تُفْرِغُ الفنّ ومادّته من أيّ عمق تاريخي.

حادي وعشرون: الإستتيقا من منظور فينومينولوجي

إنَّ أَهَمَّ فكرة تُمَيِّزُ المقاربة الفينومينولوجية عن غيرها هي فكرة القصد أو القَصْدِيَّة. تُعدُّ الخبرة الجماليّة نتيجة للعلاقة الجامعة بين الذات والعالَم، والتي بمقتضاها ينبثق المعنى. فلا انفصال فيها بين الذات/الموضوع. كما يمكن اعتبارُ تعليق الحكم والاختزال (épochè) دعامتيْ الخبرة الجماليّة. يقول «دوفرين»: «إنَّ الإدراك يبحث عن حقيقة الموضوع كما هي معطاة في المحسوس»[٣٤]. إنَّ المفاهيم المفتاحيّة للمقاربة الفينومينولوجية للفنّ هي الردّ أو الاختزال أو تعليق الحكم في سبيل اعتبار الشيء خارج ثُنَائِيَّة

(٣٤) Mikel Dufrenne, *Esthétique et philosophie*, op. cit.

ذات/موضوع كما جرى الأمر في الفلسفة المتعالية (كانط) والمثالية المطلقة (هيغل)، والشعار الذي رفعته الفينوميولوجيا هو «العودة إلى الأشياء» (retour aux choses).

هناك ما يُسمى بالمعنى أو بِهِبَةِ المعنى (le sens comme donation) والذي يُعتَبَرُ الفنُّ أَحَدَ أهمِّ تَجَلِّيَاتِهَا. الفنّ أساساً حضورٌ ملموس للمعنى. ولا تقوم الخبرة الجماليّة بدون النظر إلى الفنّ كحضورٍ قصديّ. يُعاش الفنّ كخبرة جمالية، ويُنظَرُ إليه كشيء حاملٍ للمعنى. وما العين (l'œil) سوى تجلٍّ للروح (esprit)، وهما في نهاية المطاف وَجْهَانِ لعملة واحدة. اللّوحة مناسبة للنظر أو الرؤية إليها من زاوية تعبيريّة وإيقاعية لما تُوحِي به من معنى، وما تمنحه من دلالة انطلاقاً من مكوّناتها المادّيّة والشكلية.

لا شيء وراء ولا فوق الموضوع الجمالي كما يُعطَى للخبرة الجماليّة سواء كان لوحة، أو معزوفة، أو حركة. لا ينفصلُ الإدراكُ الجماليّ عن الموضوع بما هو محسوس، والذي ينبثق منه المعنى. إنَّ التحام الذات/الموضوع في الخبرة الجماليّة هو ما يميِّز هذه المقاربة. إنَّ الموضوع مكوِّنٌ للذات ومحايث لها، ولا يُنظَرُ إليه كأداةٍ طيِّعة للحساب والتكميم والقياس.

ثاني وعشرون: في احتماليّة الفنّ ولا يَقينيَّته

إذا سلَّمْنا بعدم استغراق الفنّ في الإستيقا، واعْتَرَفْنَا باسْتِقْلاَلِهِ النِّسْبيّ عنها يصير من المشروع طرح السؤال: وما هو الفنّ؟ مع العلم مسبَّقاً أنَّه سؤال، إنْ لم نقلْ يُخالِطُهُ قدر من السذاجة، فَعَلَى الأقلّ سيكون من الخطأ الاعتقادُ أنَّه يُمْكِنُ إجمالُ تعريفِهِ بكيفية عامّة ومُوَحَّدة. هناك نوع من الارتياب يمكن إبداؤه في صيغة السؤال نفسه.

عِوَضَ البدء بطرح السؤال الماهوي: ما الفنّ؟ يمكن طرح أسئلة أَقَلَّ عمومية: هل الأعمال الفنّية أشياء فيزيائية فحسب؟ يمكن الاعتراض على ذلك بأَنَّ هناك بعض الفنون منفصلة عن أيّ ارتباط بالمادّة الفيزيقية. الموسيقى مثلاً ليست شيئاً ماديّاً وفيزيائيّاً ومع ذلك تُعْتَبَرُ من أَرْسَخِ الفنون. ورغم ذلك توجد فنون ألصق بالمادّة من غيرها. تُطْرَحُ أسئلة من أصناف أخرى مثل تلك التي تتعلّق بكيفية تمثُّل العمل الفنّي ورؤيته، وأسئلة أخرى تَتعلَّقُ بمشكلة التَّعبير في العمل الفنّي، وكيفيّة تحديده.

يطرح «وولهايم» السؤال: ما الفنّ؟ للوصول إلى أسئلة الفنون مَخْصُوصَة. بمجرّد ما نطرح السؤال «ما الفنّ؟» نجد أنفسنا مضطرّين إلى الجواب: فالفنّ هو مجموع الأعمال الفنّية؟ وعندما نتساءل و«ما العمل الفنّي؟» نواجه أسئلة من نوع: وما اللوحة؟ وما المَنْحُوتَة؟ وما الرواية؟ وما القصيدة؟ وما القطعة الموسيقية؟ هذا لا يعني عدم مشروعيّة السؤال الأساسيّ وما الفنّ؟ يثير «ريشارد وولهام» صعوبات التّعريف بخصوص السؤال ما الفنّ أو ما العمل الفنّي؟

ومن أجل استجلاء المسألة لا يمكننا سوى تقديم محاولات للتعريف فحسب. ومن سبيل الاقتراب من محاولة تعريف الفنّ وجب اتّخاذ مسافة نقديّة، ورؤية متباعدة عن موضوع التّعريف أي الفنّ، واصطناع كلّ الأجهزة المفهومية المُتَاحَة. عُدَّتُنا في ذلك شبكة المفاهيم التي بلورها الفلاسفة والفَنَّانُون ونُقَّادُ الفَنِّ وذوو المقاربات الجماليّة.

إنَّ الفنّ قصدي أو ناجم عن قصدٍ ما، بمعنى أنّه إنتاجٌ واعٍ. أو كما يزعم «ريشارد ولهايم» (Richard Wollheim) أنّه ثمرة نشاط إنساني. ومن أجل محاولة تعريف الفنّ من الضروري التوسُّل بالنّظريات المعاصرة في

الفنّ. أي نوع؟ أي أسلوب؟ أي موضوع؟ أي جنس فنّي؟ تقتضي هذه الأسئلة نظريّة.

يمكن أَنْ نستعين ببعض عناصر تعريف «ريشارد ولهايم» للفنون البصريّة المعاصرة من حيث اعتمادها على الجانب الماديّ، والفيزيائي مثل إعطاء أهمّية قصوى للمادّة والمساحة، والتخلّي عن المنظور الخطِّي، واللامبالاة بالبعد التّشخيصي للّوحة، والمزج الحرّ بين العناصر اللّوْنيَّة.

إذا عرَّفْنا الفنّ أو العمل الفنّي على هذا النحو يَسْتَتْبِعُهُ سؤال أساسي، وهو كالآتي: «لا تَكْمُنُ المشكلة في «كيف يستطيع عمل فنّي، من حيث هو موضوع فيزيائي بكيفيّة أو أخرى، أَنْ يُعبِّرَ عن هذا الانفعال أو ذاك» وإنّما «كيف يمكن لعمل فنّي كموضوع فيزيائيّ أن يُعبِّرَ عن الانفعال؟»[٣٥].

هناك عنصر أساسي في تعريف العمل الفنّي ألا وهو التّعبير أو التّعبيرية. تعبيرية العمل الفنّي مشروطة وليست قابلة للتّعميم، ولا تفوق أعمال فنيّة تعبيرية أخرى بمجرّد ادِّعاء أَنَّها أُبدِعَتَ في ظروف أجَّجَتْ هذا الشعور أو هذا الانفعال. فقد تكون أعمال فنّية فائقة التعبير رغم أنّها لا تُؤَجِّجُ بأيِّ حالٍ انفعالاً مُعَيَّناً. هناك بدل العلاقة القطعية واليقينية فقط علاقة احتماليّة. الشفقة والحزن والرعب الذي يمكن أَنْ توحي بها الأعمال الفنّية احتماليّة أكثر منها يقينية، وتخضع لعواملَ عدَّة مثل اللاشعور ومتغيّرات الشعور.

(٣٥) Richard Wollheim, *L'Art est ses objets* (Paris: Ed. Aubier Philosophie, 1994), p. 32.

من السؤال «ما هو الفنّ؟» إلى السؤال «ما العمل الفنّي؟» تبدو صيغة السؤال محفوفة بالمحاذير، إنْ لمْ نقل بالمخاطر. هل الأعمال الفنّية تعبير وأيُّ نَوْعٍ من التعبير؟ هل العمل الفنّي شيءٌ فيزيائي، وأَيُّ نوع هو هذا الشيء الفيزيائي؟ هل العمل الفنّي ذهني؟ وأي دلالة للذهني هنا؟ ما علاقة الأعمال الفنّية بالمجتمع؟ هل هي مجرَّد حاصل مُحَدِّداتٍ اجتماعيّة تنتفي فيها الحريّة والتعبيريّة؟

هناك سؤال بالغ الأهميّة يُثيرُهُ «ريشارد ولهايم» ويمكن تلخيصُهُ بِالآتي: كيف نُحَدِّدُ العمل الفنّي؟ كيف نتعرَّف على العمل الفنّي؟ ما هوّيتُهُ؟

ينبغي تحديد الإطار المرجعيّ للعمل الفنّي، مثل الاستئناس بمعايير الفنّ الروائي في مطلع القرن التاسع عشر لتذوُّق رواية «استندال» (**الأحمر والأسود**)، والإحاطة بسياق الأشكال في الفنّ المعاصر في القرن العشرين من أجل فهم دلالة «المِبْوَلَة» بِعَدِّهَا عملاً فنياً.

يَطْرَحُ «ميكيل دوفرين» (Mikel Dufrenne) في السياق نفسه سؤالاً بالغَ الأهمّية وهو: كيف يكون الفنّ مُمْكِناً؟ هناك بحث دائم ومحموم في الفنّ المعاصر عن أشكال جديدة وتجارب مبتكرة. وهنا تكتسي مقولة «هيغل» كامل صلاحيّة حول الموت الوشيك للفنّ.

هل يسير الفنّ نحو حَتْفِه وموته الخاصّ؟ هذا مُحْتَمَلٌ. لم يسبقْ للفنّ أن كان قاب قوسيْن أو أدنى من زواله وامّحائه. لم يعد ثَمَّةَ موضوعٌ، وحتَّى مفهوم الواقع نفسه إلى صَارَ إلى زوالٍ. أيُّ معنى، وأية دلالة للفنّ؟ لا يمكن أن يكون موضوع الفنّ سوى مؤقتٍ وعابرٍ. ساد الفنّ المعاصر نوع من الاعتباطيّة، وصار مجالاً لِكُلِّ ما اتَّفق، والأمثلة كثيرة: دوائر «موندريان»

(Mondrian) مثلاً لا يبدو أنّها ضروريّة في هذا السياق دون سياق آخَر، واللون الأسود عند «سولاج» (Soulages) أزاح ثُنَائِيَّةَ النور/العتمة. لقد تَوَارَى الموضوع بسبب اللامبالاة بتمثيل الواقع. هناك سَيْرٌ حثيث نحو محاولة القبض على المُدرَك، وعلى المحسوس دون أي ادِّعاء للتّمثيل، ومن ثمّ تأسيس عَلاَقَةٍ بِكْرٍ مع العالَم. أليس موتُ الفنّ انبعاثاً جديداً كما يقول «ميكيل دوفرين»؟ ما يَحْذُو الفنَّ المعاصر هو السعي إلى تَمَلُّكِ لغة جديدة، البحث عن وسائل وأدوات غير معلومة لحدٍّ الآن من أجل أنْ تكتسي علامات هذه اللغة الشكلانيّة معنى.

ما يُمَيِّزُ الفنَّ المعاصرَ هو هذه الاحتماليَّة وعدم اليقين اللذان تحدّث عنهما «أدورنو» في نظريّته الإستتيقية، وأيضاً هذا الموت الذي يمكن أو يُحْتَمَل أَنْ يكونَ انبعاثاً جديداً. لا يُفهَم الفنّ سوى بأضداده، ولا يُدرك سوى بمعارضيه مثل الصناعة الثقافيّة وثقافة الترفيه. عمل السَّلب والنَّفي يمنعانه من ادِّعاء أيّ تعريف أو هويّة.

لم يعد الفنّ المعاصر يزعم إنجازَ حكايةٍ أو تبريرِ سَرْدِيَّة كيفما كان نوعُها. يقول «دوفرين»: «إنَّ الفنّ يمكنه التعبير عن هذا العالَم، ليس لأَنَّهُ يؤثّثه، ولا لأَنَّهُ يتحمّل مقتضيات ويستعمل تقنيات، وإنما لأَنَّهُ يُظْهِرُ ويُجلِّي ما يمكن يُقَال»[٣٦].

من موقعه كفيلسوف فينومينولوجيّ يتحدّث «دوفرين» عن الفنّ من زاوية أنَّه يمثل خبرة إستتيقية وعلاقة قصديّة بالعالم، ومن ثمّ أهمّية وضرورة إعطاء الأهمّية للموضوع الجمالي. يقول: «والحالُ أنَّ مِنْ لُحْمَةَ الموضوع

(٣٦) Mikel Dufrenne, *Esthétique et philosophie*, op. cit., p. 185.

الجمالي يَنْبَثِقُ مَعْنًى ما»[٣٧]. يمكن أَنْ تسعف هذه المقاربة الفلسفيّة في اعتبار الفنّ انبجاساً للمعنى.

ثالث وعشرون: في أزمة الفنّ المعاصر

أَعْلَنَ «روبير موريس» (Robert Morris) سنة ١٩٦٣ أنّ عمله المُسمَّى «**ابتهالات**» (Litanies) لا يحتمل وصفَهُ بِأَيٍّ صفة جمالية؛ لأنّه يقع خارج المعايير الجماليّة. وهو يمثّل الاتّجاه التَّقَشُّفِيَّ في الفنّ (minimalisme) الذي لا يعبأ بالإستتيقا. يُفسِّرُ هذا الأمر بِرَغْبَةِ الفنّانين المعاصرين في تبرئة أنفسهم من الدائرة الجماليّة. يرى «جان ماري شيفر» (Jean Marie Schaeffer) أَنَّ الفَنَّ بهذا خرَجَ من قوقعة الجمال، وهو نفسه من أنصار تحجيم دور الجماليّات في الفنّ. بدل أَنْ تكون تحليلاً لشيئيّة العمل الفنّي انشغلت بتوطين الرؤية والتلقّي الجمالي بمنأى عن العمل ذاته.

يحتمل مفهوم أزمة الفنّ المعاصر دلالتيْن: سلبيّة أو إيجابيّة. قد يُفيد معنى التّلاشي والتفكُّك والتحلُّل الذاتي، وقد يفيد معنى الحَيَوِيَّة والإبداع والتجديد. ومهما يكن الجواب أَلا يقتضي الفنّ تجديد معايير الذوق وشروط التلقّي مادام قد ساهم الفنّ المعاصر في تفجير تلك المعايير النّمطية التي درج عليها نُقَّادُ الفنّ ومؤرِّخوه؟ ما عَسَى أن يفهم النقّاد الذين درجوا على العادات البصريّة المُكرَّسة من مِبْوَلَةِ «مارسيل ديشان» أو من سلاسل صور النجوم عند «آندي وارول» أو من جثث الموتى عند «داميان هيرست»؟

---

(٣٧) Ibid., p. 10.

يرى «دوفرين» أَنَّ أزمة الفنّ المعاصر تعود إلى أمريْن: إعلان الفنّ المعاصر عن سَيْرِهِ الحثيث نحو حَتْفِهِ أو موته الخاصّ، واتّجاهَهُ نحو التجريد، وطَلَاقِهِ النِّهَائي مع نظام التمثُّل. جعل التجريد الفنّ المعاصر لا يبحث عن حقيقة خارجه، بل يبحث عن حقيقته داخله، أيْ القطيعة مع نظام التمثُّل، حيث كان في خدمة الموضوع المتمثَّل، وهجرة الواقع كما حُدِّدَ في نظام التمثُّل، والنظر إلى الواقع من زاوية أخرى. إنَّ تحرّر الفنّ من القواعد، وتحلُّله من المعايير المُتَّفَقِ عليها فَتَحَ الباب على مصراعيْه أمام أعمال فنّية عنيفة، وعابرة ومنتهِكَة للقواعد. وسَمَح بإمْعَانِ الفنّ في استعراض الأشياء العاديّة، وأشياء الحياة اليوميّة، بل والمُبْتَذَلَة، والذَّهَاب أبعد من ذلك إلى نفايات الثقافة الاستهلاكيّة.

ما تَجْدُرُ ملاحظته هو في الوقت الذي يَكْثُرُ الحديث عن موت الفنّ ـ وهي فكرة هيغلية ـ لم يشهد الفنّ المعاصر أَزْهَى أيّام نجاحه مثلما هو عليه الحال اليوم؟ هل هي مفارقة أم تناقض؟ أم ماذا؟

هل يتعلَّق الأمر بموت الفنّ، أم بشكل من أشكال الفنّ؟ هل هو موت الفنّ البورجوازي، وموت الأيديولوجي في الفنّ؟ ربّما يكون هو ما يُقْصَدُ من معنى موت الفنّ في هذا السياق. ألا يعني الموت هنا ميلاداً جديداً؟ اللاّفنّ معناه هنا ليس العمل الفنّي موضوعاً لتمثُّل الواقع أو محاكاته، وليس ماديّاً وإنما هو سيرورة مثل ما هو الأمر في (happening). الفنّ والحدث هو ما يميِّز الفنّ المعاصر.

رابع وعشرون: تأملات في تاريخ الفنّ

هنا يجب الانطلاق من فكرة أساسيّة وهي أَنَّ الأعمال الفنّية تتطوّر أشكالها وِفْقاً لبنيتها الداخليّة بصرف النظر، ولو مؤقتاً، عن سياقاتها التاريخية، وتطوّراتها الاجتماعيّة. هناك في رأي «هانريش وولفلين» لغة الأشكال قبل أَيَّة مضامين. بالأشكال تُرَى الأشياء بكيفيّة مختلفة. مثلاً الألوان تكتسي دلالات مغايرة حسب تطوُّر الأشكال. إجمالاً يمكن القول إنَّ تاريخ الفنّ هو تاريخ تطوُّر الأشكال. في الفنون التشكيليّة لم تعد الألوان هي نفسها، ولا النور هو نفسُهُ قبل «الانطباعية» وبعدها. يقول «وولفلين»: «... إنَّ التطوّرات الداخليّة للشكل ليس لها على العموم طابع روحي (أو ذهني) وإنَّما لا تنفصل عن تاريخ الفنّ كتاريخ تعبير»[٣٨].

هل يتعارض قانون تطوُّر الأشكال مع حريّة الإبداع في الفنّ؟ الجواب بالنفي لأنَّ الأشكال تُستَبْطَنُ من طرف المبدعين دون وَعْيٍ منهم. حقّاً إنَّ الأشكال الفنّية تُوَلِّدُ الأشكال الفنّية. وفي الآن لا تُبدَعُ الأشكال بعضها سوى بتدخُّل فنانين موهوبين. إنَّ تطوُّر الأشكال يقتضي تَطَوُّرُ الأساليب الفنّية، بل وتطوُّر رؤية الواقع والمادّة واللون والنور والعتمة. إنَّ «وولفلين» هو من أنصار «وينكلامان» ونظريته في تاريخ الفنّ. هناك محاولة لصياغة تاريخ الفنّ بِعدِّه تاريخ أساليب وأشكال، دون نفي إبداع الأفراد وشخصيّات الفنّانين. ينفي «وولفلين» تهمة مفادُها أنّه يدافع عن تاريخ للفنّ بدون أسماء الفنّانين. يدعو إلى تاريخ للفنّ نقدي وليس إلى تاريخ للفنّ ساذج. يتكلَّم عن تطوُّرِ الرؤية البصرية وتطوُّر خيال الأشكال مثل الانتقال في المعمار

---

(٣٨) Ibid., 37.

من الأسلوب القوطيّ إلى الباروك ثمّ إلى الكلاسيكي. من مقتضيات تطوُّر الأشكال الفنّية في الصباغة تطوُّر في الرؤية من الشكل المغلق إلى الشكل المفتوح، ومن تَمَثُّلِ السطح إلى تمثّل العمق. إنَّ المخيِّلة البصرية هي التي تحدِّد تطوُّر الأشكال.

وفي السياق نفسه يمكن الاستشهاد برؤية «غومبريتش» في كتابه الشهير «قصّة الفنّ» (*The story of Art*) الذي يرى أَنَّ الفنّ الحديث قبل المعاصر بدأ يبحث عن معايير جديدة. الانطباعيّة هي من أهمّ تيّارات الفنّ الحديث السَّاعي إلى إرساء معايير جديدة، والتَّمرُّد على القواعد الأكاديميّة، والدُّنُوّ أكثر من الانطباعات البصرية.

تَتَجَدَّدُ الأساليب، وتنبعث تيّارات فنّية جديدة من خلال بروز مشكلات فنّية جديدة. ويضرب «غومبريتش» مثالاً بـ«سيزان» الذي، وإنْ تبنَّى رؤية الانطباعية، عنَّت له مشكلات في استعمالهم للظِّلال ولتمَوُّجَات الألوان. كان «سيزان» يُريدُ أن يصل إلى توازن وانسجام بطرق مختلفة، ووسائل جديدة. تَمَرَّدَ على قواعد المنظور، واهتمّ بالأحجام الصلبة للأشكال. أمَّا «سورا» (Seurat) فقد انتهج ما يمكن تسميته بتقسيم الألوان إلى أجزاء صغيرة من خلال استعمال اللوحة على شَاكِلَةِ فسيفساء لَوْنية. وهو الذي عُرِفَ بـ (pointillisme). وفي المنحى نفسه سار «فان كوخ»: أي محاولة البحث عن معايير جديدة. ليس الأمر مقتصراً عنده على تقسيم الألوان على غرار الانطباعيّين، وإنّما يتجاوَزُهُ إلى تعبيرها عن المشاعر والانفعالات المتأجّجة، فَمَالَ في طريقته في الرسم إلى استعمال «اللطخة» أو «اللمسة» (la touche) القويَّة. سماكة الألوان تنمُّ عنده عن قوّة المشاعر. هناك قلق يسكن لوحاته. من مظاهر البحث عن معايير جديدة في الفنّ الاهتمام

بالموضوعات جميعِها سَامِيهَا وَوَضِيعِهَا: من الأمثلة الدالّة على ذلك غرفة نومه، حيث لا وجود لظلال الأشياء. إنَّ التعبير بالنسبة إليه يكون عن المشاعر بالألوان حتَّى ولو على حساب دقَّة الأشياء.

يذهب بعضُ الرَّسامين أبعد من ذلك مثل «إدوار مونش» (E Munch) الذي عمل في لوحته الشهيرة «الصرخة» على التعبير عن الرعب دون أَنْ يُعْرَفَ مصدره، وهو من أَهَمِّ الأعمال في الفنّ التعبيري. إنَّ الفنّ منذ الآن هو في خدمة الدَّمَامَة والقُبْحِ، فلا جمال مطلقاً في لوحة «الصرخة». إنَّ الفنَّ التجريدي نفسه خَطَى خطوةً أخرى نحو البحث، ليس عن معايير جديدة، وإنما عن تجريب جديد. وخلافاً للرأي الشائع ليس التجريد نقيض التشخيص، وإنما هو تيّار يُجَرِّبُ نوعاً من العَيْنِيَّة، ويستثمِرُ مؤثِّرَات الألوان المجرّدة على الحواس والمشاعر، فتكون النتيجة أشبه بموسيقى لونيّة أو تشكيليّة.

الفصل الرَّابع

باراديغم الفنّ الحديث

يمكن أَنْ يُسعفنا مفهوم «البراديغم» في تَبَيُّنِ ملامح الانقلاب والتحوُّل الجذري الذي عرفه الفنّ الحديث ضِدّاً على قواعد الفنّ الأكاديمي والكلاسيكي في لحظة أولى، ومعالم الفنّ المعاصر ضدّ معايير الفنّ الحديث. يُفيدُ مفهوم «البراديغم» معنى البِنْيَاتِ المعرفيّة الناظمة للفنّ ولمعاييره الجماليّة في لحظة معرفيّة ما، وفي أفق تاريخي مُحدَّد. اسْتُوحِيَ مفهوم البراديغم من المعرفة العلميّة، ومن تاريخ ثوراتها كما استعمله «طوماس كون» (Thomas Kuhn)، وحاولت «نتالي هاينش» استعماله في تاريخ الفنّ.

يمكن الحديث عن ثلاثة أنظمة أو ثلاث إبيستيمات بلغة «ميشال فوكو»: براديغم الفنّ الكلاسيكي المحكوم بالمنظور وأبعاده، ثمّ باراديغم الفنّ الحديث المُنْقلِبِ على قواعد الأوَّل، والمؤسِّسِ لأولويّة ذاتيّة الفنّان، وحياته الداخليّة، ولأهمية إرساء رؤى بصرية مُسْتَجَدَّة، وإبداع زوايا نظر مختلفة بحثاً عن الغريب والشَّاذ والناشز، وتوسيع الدائرة الجماليّة بما يتَّسع لاستقبال القبح والدمامة والغرابة. وعرف هذا البراديغم ثورات متعاقبة، وحركات طليعيّة تلعب على أوتار الصدمة والغرابة المُقْلِقَة، والاستعاضة

عن الأُلْفَةِ بالوَحْشَة، وعن الذاتية بالغيرية، وعن الاجتماع بالوحدة. لا يفيدُ براديغم الفنّ الحديث الوحدة والانسجام بقدر ما يَشِي بالاختلاف والتناقض، وأحياناً بالتَّنافر بين التيّارات والحركات الفنّية. أمَّا باراديغم الفنّ المعاصر والذي سنتناوله في الفصل المقبل فهو يَخْتَزِلُ تحوُّلاتٍ عميقةٍ في مفهوم الفنّ إلى حدٍّ تناقضه مع ذاته، وانقلابه على نفسه. وصُنِّفت الممارسة الفنّية في باب اللافنّ أو ضدّ الفنّ، والرؤية الجماليّة في باب ما يستعصي قبول تكييفه مع الفنّ المعاصر.

يمكن رصد تَكَوُّن وتشكُّل معالم الفنّ الحديث في التمرُّد على قواعد المنظور، وعلى المواضعات البصريّة المُكرَّسة من طرف الاتّجاه الأكاديمي، والذي يُعتَبَرُ الرسّام «دافيد» من أهمّ ممثّليه. أكثر من ذلك يمكن التعرُّف على الفنّ الحديث في الثّورة التي أحدثها على الرومانسية بجميع أطيافها، والتي يمكن إيجازها فيما يلي: إقصاء ذاتيّة الفنّان، ونفي الإلهام والعبقرية، والشكّ في مفهوم الحياة الداخليّة، وهي من أهمّ ركائز الرومانسية.

أوّلاً: الثورة الانطباعية: «غذاء في العشب» لكلود ماني

سأركّز على حالاتٍ تمثيلية بعينها لممارساتِ فنّانينَ مُحْدثين من أجل إبراز ما رَشَحَ عنها من أفعال، وتقنيّات، وما أفْسَحَتْهُ من مساحات إبداعية ثورية. أبدأ بالانطباعية في الرسم، أو التصوير الصِّباغي لبيان هذه الممارسات الفنّية الثورية. إنَّ منشأ هذا التيّار الفنّي مَرَدُّهُ إلى الحاجة المُلِحَّة لإعادة صياغة الفنّ على أُسُسٍ جديدة مغايرة، ومختلفة جذريّاً عن القواعد الجماليّة للتلوين. وتكمن الجدّة في اتّخاذ اللون مَطِيَّةً لإبراز النور من جهة، وفي محاولة القبض على العابر واللحظي والمؤقّت. لماذا أهمّية النور على

حساب اللون؟ لأَنَّ النور يُتيحُ التقاط تبدُّلات الأشياء وتحوُّلاتها، ويسمح برصد ما تُخلِّفُهُ على عدسة العين من انطباعات، ولذلك سُمِّيَتْ بالانطباعية. سُخِّرَت الألوان للقبض على اللحظات الهاربة، ويتمّ ذلك خارج الرسم وفي الهواء الطَّلق. كما تبلورت لدى الانطباعيّين نظريّة جديدة في الألوان، بواسطتها اكْتُشِفَتْ الألوان التكميليّة (les couleurs complémentaires)، وتقسيم اللَّمَسَات اللَّوْنية، واستعمال الألوان المتذبذبة واللامعة. يمكن الاستشهاد بأعمال «كلود موني» في لوحة «نيْنُوفَر» وغيرها.

مُنِعَ أغلب الفنّانين الانطباعيّين من عَرْض أعمالهم من طرف أكاديميّة الفنون الجميلة، واُضْطُرُّوا لعرضها في معرض «المرفوضين» (les salons des refusés). ومثّلت بعض لوحات «إدوار ماني» فضيحة في وقتها لشدَّة تعارضها مع المُثُلِ السائدة. ونذكر منها لوحة «أولمبيا» (Olympia) التي هي أقرب لِمُومِسٍ منها إلى مِثَالِ الجمال. هناك لوحة لا تقلُّ عنها فضيحة بعنوان «غذاء على العشب» (Déjeuner sur l'herbe) وهي عبارة عن مشهدٍ لِرَجُلَيْن تجلس بينهما امرأة عارية، واعتُبِرتْ اللوحة في أوَانِهَا خارجة عن معيار الذوق، وَصُنِّفَتْ بأنّها وقحة ومنحطة. تدخّلت معايير أخلاقية وفنّية في وصفها بأبشع الصفات لأنّها مخالفة ومُنافية للقواعد المتَّبَعة في رسم «العُرْيِ» باعتباره جِنْساً تصويريّاً مثل «طبيعة الصامتة» (Nature morte) و«الأوتوبورتيه» أو الصورة الذاتية (l'autoportrait). استُنْكِرَتْ اللوحة، وشُنِّعَ بها لِأَنَّ عُرْيَ المرأة هنا ليس ممّا أُلِفَ ودُرِجَ عليه، أيْ عُرْيٌ تمَّ إعلاؤُهُ والارتقاء به، وإنّما هو عُرْيٌ ذو حمولة جنسيّة.

أَمَّا قِمَّةُ الفضيحة ستكون من نصيب لوحته التي لا تقلُّ شهرة وهي بعنوان «أولمبيا». هي صادمة ليس من جِهَةِ موضوعها، فقد شاع تصوير

المرأة ورسمها على تلك الهيئة حسب قوانين ومعايير جمالية مُتَعارَفٍ عليها مثل «فينوس» للرسّام «تيتيان» والتي اِسْتَلْهَمَهَا «إدوارد ماني» ومثل لوحة (la grande odalisque) للرسّام «إنغر» (Ingres) الذي جسَّدَ فيها بعض القواعد وانتهك أخرى ، وإنَّما من جهة وضع تلك المرأة الأقرب إلى مومس، فضلاً عن العلامات الدَّالَّة على أنّها في ماخور تمنح الهوى لِطُلاَّبِهِ، منها إكليل الورد المقدَّمِ لها، والخادمة الساهرة على ذلك، ورِباطَ العنق الأحمر، وغيره من التفاصيل. والأهمّ في ذلك هو عدم الامتثال لقواعد المنظور.

ثانياً: بول سيزان رسّام خارج المألوف

١ ـ البحث عن هندسة اللوحة وتركيبها

يمكن اعتبار «بول سيزان» آخِرَ الانطباعيين، واعتبار فَنِّهِ ما بعد الانطباعية، وهو قُطْبُ الرَّحَى لما سيتفرَّع من اتّجاهات، وما سَيَتَرَعْرَعُ من حركات وحشية وتَكْعِيبِيَّة وغيرهما. سيُقحم اعتباراً جديداً في عالم اللوحة ألا وهو بُعْدُها التركيبي والهندسي بمنأى عن أيّ اعتبار محاكاتي أو تمثُّلِي، وبالتقليل من أهمّية الموضوع. جعل من الرسم عملاً فكريّاً قبل أن يكون زُخْرُفِياً. لا شيء يحظى بأهمّية بقدر اللوحة نفسها، وأشكالها وتركيبها وكيفيّة توزيع الألوان على مساحتها، وإرساء توازن بين الأحجام. وليس مُسْتَغْرَباً أن يعتبره «ماتيس» و«بيكاسو» أَبَاهُما الروحي.

هُوَ مِنْ قلائل الرَّسامين الذين تساءلوا عن ماهيّة الرسم. أبدع عديداً من اللوحات تدور حول جبل «سانت فيكتوار» دون أن يضع مركز اهتمامه الموضوع وإنَّما كيف، ومن أي زاوية، ووفق أيّ إدراك ننظر إلى الجبل. ما

هَمُّهُ من الجبل هو الإحساسات التي يمكنُ أَنْ يولِّدها في نفس الرَّائي أو الناظر. إنَّه بَحْثٌ عن الإحساسات المُلَوَّنة.

أما بالنسبة إلى الطبيعة الصامتة (nature morte) فهي تعلَّة أو مناسبة (motif) لبناء اللوحة ودراسة ثُنَائِيَّة الفراغ/الامتلاء، السطح/العمق. إنّها هندسة أحْجَام، وتوازن الأشكال والألوان تتساوى في ذلك الفواكه. والأطباقُ والصُّحُونُ، ومختلف الأواني من أكواب وزجاجات وباقات وَرْدٍ وأكاليل أزهار، ما يهمّ هو البحث عن الماهيّة الوجوديّة للأشياء.

من أشهر لوحاته التي اعتنى فيها بتركيب الأجسام على نَحْوِ ما تُرَكَّبُ الأحجام هي تلك المُسَمَّاة «نساء يَسْتَحْمِمْنَ» (les Baigneuses). اختصَّ «سيزان» بطريقة فريدة في الرسم فهو لا يَعْمَدُ إلى التدرُّج في الألوان (le fondu)، ولا إلى النموذج المُجَسِّم (le modelé) الفاصل بينها، وإنما تكاد الأجسام والأحجام تتزاحم مِمَّا يعطي للنّاظر الانطباع بأنّها منفرة للرؤية. أبدع لوحات «نساء يستحممن» مرّات متعدّدة، وتنويعات مختلفة، انطلاقاً من هاجس تركيبي. كان هَمُّهُ التركيب العام للوحة، بصرف النظر عن تراتُبِيَّة الموضوعات، غير مكترث بثنائية السَّامي/الدَّاني، تتساوى في ذلك الأجسام والوجوه والأشياء.

نعثر في فنِّهِ على إرهاصات النزعات الفنّية القادمة مثل الوحشيّة والتكعيبية وخاصّة التجريديّة. لا يستعين في أعماله بخطوط الرسم، ولا بثنائية النور/العتمة (clair/obscur)، وإنَّما فقط بالألوان، فجاءت غير مُحَدَّدَةِ الهوامش، وذلك بكيفية واعية ومقصودة. «إنَّ أهمّ عنصر كوني حمله «سيزان» للوعي الإبداعي ولسيرورة الفكر في الفنّ الحديث يمكن اختزاله

في المساحة والإطار»[1]، وهو الأمر الذي استلهمه الفنانون التجريديون أمثال «موندريان» من أعماله: ومنها جدليّة أمام/خلف، أو واجهة/خلفية، وديناميّة القريب/البعيد يصير بمقتضاها كُلُّ فضاء اللوحة مُتَفَاعِلَ العناصر. يبرز في لوحة الطبيعة المَيِّتَةِ «سَلَّة التفاح» ما يشبه الاعوجاج والالتواء وعدم التوازن بين يسار الصورة ويمينها، ما يُعرِّجُ الفضاء نحو التجريد. لقد ورَّثَ فنّ الصباغة أو فنّ الرسم ثلاثة مكوّنات أساسيّة: اللون والمساحة والفضاء. لقد بدأت مع «سيزان» مسيرة التعبير التجريدي من خلال ديناميّة الألوان والمشاعر إلى حَدٍّ اندماجهما فيما سُمِّيَ «المشاعر المُلَوَّنَة» (les sensations colorées).

٢ ـ الثورة التكعيبيّة: فتيات «بيكاسو»

لم يُسْتَثْنَ من التمرّد على المواضعات البصرية اتّجاه جديد في الرسم والتصوير الصباغي: التكعيبيّة. ابتداءً من لوحة «فتيات أفنيون» لـ«بابلو بيكاسو» ظهرت معالم رؤية فنيّة وجماليّة جديدة. صُنِّفَ موضوع اللوحة منحطّاً من وجهة نظر أخلاقيَّة لأنَّه يُصوِّرُ خمس فتيات ماخور، وهُن أقرب إلى غانيّات وفتيات هوى مِنْهُنَّ إلى سيّدات ينتمين إلى وسط أرستقراطيّ. أمّا من حيث الشكل ـ وهنا تكمن أهمّية ثورة الأشكال في الفنّ ـ فَصُوِّرْنَ على هيئة أشكالٍ، وكُتَلٍ وأحجام، تتعدَّدُ بمقتضاها المنظورات بدل أحاديَّة المنظار المعمول بها في تلك الأثناء. وتُعَبِّرُ اللوحة في مُجْمَلِهَا عن مزيج من الشهوة والألم. ما همَّ التكعيبية من الواقعِ هندستُهُ الخفيَّة، ومن الأجسامِ بِنْيَاتُهَا الهندسيّة من أجل إبراز واقعٍ خارج قواعد التمثُّل، والاكتفاء بأقلّ قدر

(١) Earl Loran, *Cézanne* (Chicago: The Art Institute of Chicago, 1952), p. 2.

من الألوان، والاقتصاد فيها إلى الحدِّ الذي يُكتفَى منها بالألوان الأُحادية (Monochromatisme).

٣ ـ «هنري ماتيس» والمدرسة الوحشيّة

إنَّ تسمية «الوحشيّة» (fauvisme) خالية من أيَّة قيمة أخلاقيَّة. سُمِّيَتْ كذلك تمييزاً لتمرّدها على النزعة الأكاديميّة. وهي بدورها انقلابٌ على الانطباعيّة، من خلال تعظيم قيمة اللون، وعدم تَبَعِيَّتِهِ للنور كما فعلتْ هذه الأخيرة. دشنت الوحشيّة مشروعها التشكيلي تحت شعار ثورة الألوان وعنفها. صَدمَت لوحات «هنري ماتيس» جمهور النُّقَّادِ والمُتَلَقِّينَ بصرخة الألوان أثناء عرضها في «صالون الخريف» (le salon d'automne). قام بتوظيف الألوان الأوليّة (couleurs primaires) هو وغيره من المنتمين لهذه المدرسة أمثال «أندري دوران» (André Derain)، واستعمل في الوقت نفسه الألوان الأَحَادِيَّة وهي ذاتُ وَقْعٍ قويٍّ على الناظر. من لوحاته الشَّهيرة «المرأة ذات القبَّعة» (la femme au chapeau) التي لوَّنَ وجهها لا باعتبارها موديلاً وإنَّما مساحة ولوحة، فضلاً عن ذلك تمرَّدَ أصحاب هذه المدرسة على قواعد المنظور، حيث أرجعوا الفضاء إلى بُعْدَيْنِ، وصار عندهم سطحاً بلا عمق.

٤ ـ التعبيريّة الأولى: صرخة «مونش»

بيِّنٌ أَثَرُ التعبيريّة على لوحته الشهيرة «الصرخة» للفنّان النرويجي «مونش»، وإنْ كان حافظ على استقلالية أسلوبه الخاصّ. وقد أبدع عن الأصل خمس نسخ، وهي تُصوِّرُ شخصاً يطلق صرخة مدوِّيَّة من فوق جسر لا يُعلَمُ سَبَبُهَا. وكل مشهد اللوحة يبدو وَكَأَنَّه يُرَدِّدُ صَدَاهَا. ويُشاركُ في القلق

من خلال خطوط مُلْتَوِية تلتقي كُلُّهَا في فم الشخص الذي يُصْدِرُها. لوحة طبقت شهرتها الآفاق، وبيعت في مزادٍ علني بمؤسسة «سوثبيز» Sotheby's بأغلى الأثمان. صارت صورة ذات صدى عالمي، وهي تُعَبِّرُ عن لايقين والأزمنة المعاصرة وقلقها، وعن الحياة القلقة التي عاشها صاحبها، وتجمع بين الهيستيريا والعنف. أعماله صورة لحياته، ولوحاته تشريح لِعِلَلِهِ الروحية ولاختلالاته النفسية. جعل فنَّه في خدمة حاجاته الروحيّة والميتافزيقية. هو نفسُهُ يصرِّحُ: «إنَّ فنّي هو بَوْحٌ ذاتي» (self-confession). يقول في مكان آخر: «الحياة بالنسبة إلي هي مثل نافذة في زنزانة ـ يمتنع عليَّ بلوغ الأرض الموعودة». وتلخص هذا القولة لوحدها حياة «مونش» المضطربة نفسيّاً ووجوديّاً. اختار في لوحته أسلوباً مميَّزاً، واعتمد فيه على ألوان أحادية أهمّها اللون الأحمر القاني لحظة الغروب. وظلّت عنواناً للقلق الذي ميَّزَ «التعبيريّة». يقول أيضاً في مذكّراتِهِ: «نحن مثل الحمم الملتهبة تخرج من قاع الأرض». تسود لوحة «الصرخة» نظرة قلقة لعالَمٍ ينهار من حَوْلِنَا. ما موضوع لوحته الشهيرة «الصرخة»؟ إنَّها عبارة عن وجه إنساني يتوسط الإطار، باهت ومُخيف، يشبه جمجمة، وَفَاهٍ مفتوح يُصْدِرُ صرخةً متواصلةً، وعينين جاحظتين يظهر عليها أَثَرَ الخوف واليأس، يحاول صمَّ أذنيه عن سماع تباريح العالَم وشكواه. أمَّا خلفية اللوحة فهي مُلَوَّنة بألوان خضراء وصفراء وحمراء وبرتقالية وزرقاء. أمَّا الأفق فهو ملوَّن بالأحمر القاني وهو يُنْذِرُ بقدوم العاصفة. إنَّ لوحة «الصرخة» تدلّ على صرخة الوجود بأسره.

اعتُبِرَ رائد «التعبيريّة» في الرسم نظراً إلى ما ساد أعماله ولوحاته من سوداويَّة، وما قضَّ مضجعه من مخاوف مُبْهَمة هي انعكاس لقلق عوالمه الدَّاخلية. التعبير باللون أكثر من أي شيء آخر. نجد القلق والتوجُّس

نفسيهما في لوحته التي هي عبارة عن «صورته الشخصيّة». ملائكة الخوف والجنون صاحبته منذ نعومة أظفاره وطفولته الأولى. اعْتُبِرَ رائد التَّعبيرية لأنَّه اتَّجَهَ نحو التعبير عن دواخله وقلقه ووساوسِهِ مُوَظِّفاً الألوان في خدمة المشاعر: «وبعبارات أخرى تركَّزَت أعمالُهُ على الداخل في مقابل الخارج، وبالتالي على الأفكار والمشاعر بدل الموضوعات الخارجيّة»[٢]. إنَّ عمله «السُّوَيْدَاء» (Melancholy) يُعدُّ علامةً على اتّجاهه الرمزي والذي سُمِّي فيما بعد تيَّار التعبيريَّة. هناك لوحات أخرى كثيرة تدلّ من عناوينها على هاجسٍ فنّيٍ أساسيٍّ لديه وهو تصويرُ كلّ ما يدلُّ على اليأس والقلق والموت والوحدة والعزلة: لوحات «يأس» و«رقصة الحياة» و«قبلة». لنتأمَّل لوحة «سويداء» فألوانها تناسب موضوعها: زُرْقة الألوان تُعَبِّرُ عن مناخٍ نفسيّ ميتافزيقي لهذا الشعور السوداوي.

إنّ من علامات تأثُّرِهِ بالتعبيرية الألمانيّة تَشْوِيهَ الأشكالِ، وطُغْيَانَ مناخٍ من القلق والجزع، خاصَّة بعد وضع الحرب الكونية الأولى أَوْزَرَاهَا، وهي صرخة ضِدَّ فظاعاتها وأهْوَالِهَا. إنَّ سوداويَّة العالَم من سوداوية الإحساس بالعزلة والوحدة، تصدَّرت فيها العناية بالأشكال والأشباح والأحلام المزعجة والكوابيس المقلقة.

(٢) Isabelle Alston, *Edvard Munch* (Surrey, UK. Taj Book International, 2014), p. 7.

ثالثاً: التعبيريّة الألمانيّة

١ ـ «كيرشنر» وتراجيدية الإنسان المعاصر

تَكَوَّنَت التعبيريّة الألمانيّة كردٍّ فِعْلٍ على «الانطباعية»، وطَرَحتْ جماليات بصريَّة جديدة، ووسائل تعبيريَّة مُبْتَدَعَة، تقوم أساساً على الألوان الموحّدة (monochromatisme) وعلى الأشكال المُبَسَّطة، والمساحات الهندسيّة. أما تِيمِّيّاً فتروم التعبير عن المشاعر الفيَّاضة، والإحساسات الهائجة، والانفعالات المنفلتة من عقالها. من أهمّ أعلامها «فرانز مارك» (Franz Marc) و«كيرشنر» (Kirchner) و«كوكشكا». تستمدُّ التعبيريّة الألمانيَّة آليَّاتها الفنّية من حدسٍ وحلمٍ وخيالٍ، وموضوعاتها الفنّية من المشكلات الأخلاقية والإيروتيقية. تندرج «التعبيريّة الألمانيّة» في سياق الجَزَعِ الأوروبي العام من وحشية الحرب الأولى، وفي إطار الاضطراب السياسيّ الذي عرفته ألمانيا مع انهيار النظام القيصري وتأسيس جمهورية «فيمار» في أعقاب الهزيمة. عَمَّ في تلك الأثناء قلقٌ ثقافي وسياسي جَثَمَ بثقله وخيَّم بكَلْكَلِهِ على الثقافة والفنّ، وأثَّر بقوّته في «التعبيريّة» الناشئة. ولهذا حفلت أعمال مُجْمَل الرسّامين والسّينمائيين والمُفكِّرين الألمان بنظرةٍ سوداويَّةٍ للعالم، مشفوعة بقلقٍ وجَزَعٍ كَبِيرَيْنِ، برؤية مضطربة للنفس البشريّة، وباستعراض سوداوي لمتاهاتِ الإنسان في العالَم. والمفهوم المفتاح الذي يُتيحُ فَهْمَ هذا التيّار الفنّي هو «التعاطف» (empathie) أو اقْتِسَام مشاعر الآخرين، ومشاركتهم معاناتهم وآلامهم، كما يدلُّ المفهوم على مزاجٍ فنيٍّ عامٍّ مُفْرَطِ الحساسيّة والانفعال. يتَّسِمُ بِهَيَجَانٍ انفعاليٍّ، وفَيْضٍ شعوريّ لا حدود لهما. ولا تملك سوى شِدَّة الألوان، وغرابة الأشكال ورؤى الخيال والحلم وحدَهَا التعبير عن هذا. نحت

«وُورِينْغِر» (Wilhelm Worringer) هذا المفهوم لِتَقْرِيبِ «التعبيريّة» من أفهام مؤرِّخي الفنّ والمشتغلين به، خاصّة في كتابه «**التجريد والتعاطف**» (Abstraction et empathie).

لم يتكوَّن «الاتّجاه التّجريدي» في الرسم بِمَعْزَلٍ عن تأثيرات كثيرة، من أهمّها «سيزان» و«فان كوغ» وآخرون أمثال «ماتيس». أَسْعَفَتْ هذا الاتّجاه الفنِّي في التَّكوُّن والتشكُّل مُحَدِّدَاتٌ فرديّة واجتماعيّة وسياسيّة وفنيّة. أهمّها في فترة ازدهارِهِ: مأساوية الوجود الإنساني، وتراجيديّة الحضارة الحديثة، وانْقِشَاعُ غُيُومِ الأوهام التي بُنِيَّت عليها، وبالتالي ضرورة مُسَاءَلَةِ انكساراتها وأزماتها. اتُّهِمَ الاتّجاه التعبيري بالانحلال الفنّي، وبالتفسُّخ الأخلاقي من طرف النِّظام النازي. تنطوي التعبيريّة على شحنة عاطفية، وعلى قوّة انفعالية، وعلى فائض تعبيري يُشوِّهُ الواقع للوصول إلى كشف الحقيقة المختفية وراءه. وتُمثِّلُ لوحة «مونش» «الصرخة» للرسّام النرويجي أوّل عَمَلٍ فَنِّيٍّ تعبيريٍّ قبل الأوان. أشهر الرَّسامين التعبيريين «إرنست لودفيغ كيرشنر» مُؤَسِّس جماعة «الجسر» (Die Brücke).

لوحة «صورة شخصيّة في هيئة جندي» سنة ١٩١٥ رسمها «كيرشنر» لنفسه بعد تجنيده في الجيش وإعفائه من الخدمة العسكريَّة في ما بعد نظراً إلى عِلَّةٍ صحيَّة. يبدو في هذه الصورة الشخصيَّة شاخِصاً بعينيْه الزرقاويْن إلى مستقبلٍ مجهولٍ، ووجهُهُ بارزُ التقاطيع، اللون الأزرق نفسه الأثير على الرسّام يُزيِّنُ بذلته العسكريّة التي تحمل رقم ٧٥ وهو رَقْمُ فرقة المدفعيّة التي كان مُجَنَّداً فيها. لا يعبِّرُ وجهه الأصفر الذابل عن أيِّ إحساس، هو أقرب إلى شعورٍ بالغياب. يبدو اللون الأحمر على شفتيْه صارخاً وعلى يده اليمنى المبتورة من جرَّاء الحرب، وخَلْفه توجد لوحة فَرَغَ تَوّاً من رَسْمِهَا

تظهر امرأة عارية أقرب إلى خنثى. يخامر الفنّان خوفٌ فظيع من أَنْ يفقد يده اليسرى ويعجز عن الرسم نهائيّاً. يخيِّمُ على اللوحة جوٌّ من القلق والرعب والخوف لا يُقَاوَمُ. توجَدُ في اللوحة فوارق صارخة بين الألوان، وقساوة الخطوط والزوايا، وألوان صارخة وقوية.

من أهمّ لوحاته «مشهد من أحد شوارع برلين». نِسْوَةٌ ورجال متأنِّقُون، وتجمُّعات بشريّة، وعربات وأَحْصِنَة. ألوان أُحادية، تتراوح بين الأزرق والبُنِّيّ، تنطوي على كَسْر قواعد المنظور، وانعدام زاوية رؤية محدَّدة، شخصيَّات متدانية من بعضها بعضاً، غياب المسافات بحسب قوانين القرب والبعد. لوحة «امرأتان في الشارع» (Deux femmes dans la rue)، شكلان مُبَسَّطان لامرأتيْن، وألوان مُوحَّدة تتراوح بين أخضر في الخلفيّة، وأصفر الفستان، وأزرق القُبَّعَتَيْن، لا فرق بين الواجهة والخلفيّة ، يبدو تأثير «ماتيس» جَلِيّاً في التعبيريّة الألمانيّة. لوحة «فتاتان عاريتان» تخلو من التَّكلُّف، وتتميَّزُ بعدم مراعاة قواعد الرسم الأكاديمي. «فتاة في المرآة» تتَّسِمُ بعدم التقيُّد بقواعد المنظور، بل وفي بعض الأحيان تشويشها بكيفيّة مُتَعمَّدة. المادّة اللونيّة فيها أَوَّلِيَّة إنْ لم نقل بدائيّة. لونان غالبان يتقاسمان مساحة اللوحة: الأزرق والبُنِّيّ. أمَّا «فارسة السيرك» فتمثّل مشهداً من عرضٍ تقدِّمُهُ امرأة عارية، حيث لا توجَدُ أبعاد في اللوحة، وتَغِيبُ فيها العناية بالنِّسَبِ الهندسية. يهتمُّ «كيرشنير» برسم وتصوير الساحات العامّة بمدينة برلين، ومحطّات الميترو والباص، وغيرها من الأماكن. مثلاً لوحة «زقاق في برلين» تَضُمُّ رجالاً ونساءً غاية في الأناقة، يرتدون قبَّعاتٍ وبِدْلاَتٍ أنيقة بالنّسبة إلى الرجال، وفساتين مُزَيَّنَةً بفراءٍ بالنسبة إلى النساء، أما الألوان السائدة في اللوحة فأقربُ إلى أَنْ تكون أَحادية، زرقاء داكنة، وتُحيطُ ألوان وردية

بالشخوص ترصد هذه اللوحات المناخ العامّ السائد في الأماكن والفضاءات الحضريّة للمدينة الحديثة مثل برلين. هناك خطوط سميكة، وتقابلات صارخة وعنيفة بين الألوان، واختصارٌ وتبسيطٌ للأشكال. توخّى من لوحاته نقد المجتمع الألماني في برلين. ضمَّنَ أعماله هواجسه وَوَسَاوِسَهُ.

٢ ـ «فرانز مارك» وأَحْصِنَتُهُ الزَّرقاء

أثمر تعاونه مع «كاندينسكي» تأسيس مجموعة «الفارس الأزرق» المُتَعَدِّدِ المناهل، المكونة من فنانين مُخْتَلِفِي الأهواءِ البصريةِ، سعياً منهم إلى إعادة صياغة مشروع تشكيلي جديد، حيث امتزجت فيه نَزَعَات تعبيريّة، وأخرى تجريديّة سَتَتَّضِحُ معالمُهَا بكيفية أوضح في مرحلة لاحقة.

أبدى «فرانز مارك» ميلاً قويّاً إلى تصوير الحيوانات ورسمها وعلى رأسها الأحصنة التي تؤثِّثُ معظم لوحاته، وتَسْتَمِدُّ منها حيويّة الطبيعة وقوَّتَهَا. كما تشتمل لوحاته على الذئاب والضِّباء والنمور. اتَّخذ من الأحصنة موضوع أعماله رموزاً تتعدّى وجودها الحيواني، ويضفي عليها صفاتٍ إنسانيّة لا يعثر عليها في الإنسان: الحصان يرمز إلى الجميل والحقيقي. أمّا كيفيّة الرسم عنده فتغلُبُ عليها المادّة اللونية الأحاديّة، والأشكال الهندسية المُبَسَّطة. تنطوي أعمالُهُ على فلسفةِ ألوانٍ مُضْمَرَةٍ: يرمزُ الأزرق للذُّكُورَة والفحولة، واللون الأصفر للأنوثة والحبور والمرح، واللون الأحمر للعنف. أما لوحتُهُ «مصير الحيوانات» (destin des animaux) فرسمها سنة ١٩١٣ أي ثلاثُ سنواتٍ قبل مقتله في الحرب، فبلغ فيها قوةَ تعبيرٍ لا تُضَاهَى، ورمزية قُصْوَى، لأنّها تُمَثِّلُ مأساويّة المصير الإنساني في أعقاب بشاعة الحرب الأولى وأهوالها: رؤوس حيوانات مختلفة: ذئاب وغزلان وأحصنة

وخنازيرَ برِّيَّة تخرج من هوامشِ اللَّوحة. ما يُسْتَفَاد من اللوحة: بساطة الأشكال، بدائية الألوان وأوَّليتها، وفائضٌ من الانفعال والإحساس. اعتبرها نذيرَ شُؤْمٍ بالحرب المقبلة التي تَدُقُّ طبولها على الأبواب. بدأت أعماله تنتقل تدريجيّاً من التشخيص إلى التجريد، أو لِنَقُلْ تَخْرُجُ من تشخيص مُتحكَّمٍ فيه إلى تجريد أقلّ.

رابعاً: موجات الفنّ الطليعي وتيّاراته

تندرج التيّارات الفنّية الطليعيّة ضمن ذات البراديغم الذي ينتظم الفنّ الحديث مع فارقٍ أساسيٍّ وهو انتظامُها في حَسَاسِيّاتٍ فنّيةٍ جماعيةٍ، تُوِّجَتْ في أغلب الأحيان ببياناتٍ تُفْصِحُ عن مشاريع مشتَرَكةٍ وتصوُّرات جماليةٍ تكتسي في أغْلبِهَا صفة بَرَامِجَ عملٍ، واستراتيجيّات فِعْلٍ. ويمكن أن نذكر في هذا الصدد «البيان السوريالي» لـ«أندري بروتون»، وبيان الحركة الدادائيّة، وبيانات أخرى كثيرة. ازدهرت كلُّ إنْ لم نقل جُلُّ تيّارات الفنّ الطليعي في مطالع القرن العشرين كرَدٍّ فعلٍ على فظاعات الحرب الكونية الأولى، وأَشْهَرُهَا البيان السوريالي الذي سطَّر برنامج عمل فنّي، وأرسى قواعد حساسيّة فنيّة جديدة من أهمِّ ملامحها ابتكارُ مفهوم ما فوق ـ الواقع أو في ما وراء الواقع بديلاً عن بؤس الواقع، وتَزَامُناً مع اكتشاف اللاشعور. أُرْسِيَ خطاب تقريظي للحلم تُمْتَدَحُ فيه الصدفة، وتُنْبَذُ كلُّ أشكال القصدِ، وتُحَرَّرُ ملكة الخيال. ابْتُكِرتْ تقنيّات فنيّة مثل الكتابة الآلية والأتوماتيكية التي اعتُبِرَت طريقة للإفصاح عن خبايا اللاشعور، وتقنية «الهذيان النقدي» (paranoïa critique) التي أبدعها «سالفادور دالي» في سبيل اقتفاء

وتَرَصُّدِ آثار الحلم التي تقع بين اليقظة والنوم، وإعادة إنتاج الصور الناتجة عن الصدفة.

خامساً: الدادائيّة

إنّها حركة فنيّة نشأت سنة ١٩١٤ بـ «زوريخ» كردٍّ فعلٍ على الفنّ الرسمي، وعلى الحضارة القمعيّة، وعلى الحرب وفظاعاتها، وأساساً ضِدَّ المعايير الجماليّة السائدة. وتزعَّمَهَا مُنَظِّرُون أمثال «تريستان تزارا» (Tristan Tzara) الذي صاغ بياناً فَنِّيّاً، وحملت مشروعاً فنيّاً وجماليّاً يَقْضِي بإعادة النظر في مفهوم الفنّ، وفي الممارسة الفنّية إلى حدٍّ الانقلاب على الفنّ نفسه، والانحياز إلى ما يُمْكِنُ تسميته باللا ـ فنّ أو ضدّ الفنّ (Anti art) والغاية الانطلاقُ من نقطة الصفر في الفنّ. ابتكَرَتْ «الدادائية» لغة بصرية جديدة، واعتمدتْ تقنيّات تَعَمَّمَتْ في ما بعد منها تقنيات «الكولاج» أو لَصْقِ الصور، وقصاصات الجرائد ومُزَقِ الحياة اليوميّة من كلّ نوع، فضلاً عن تركيب (montage) المُتَنَافِر من الصور الفوتوغرافية جنباً إلى جنب. وكانت عُدَّتُها الفَضْحُ والاستفزاز والسخرية والدُّعابة السوداء. وضمَّت في عضويّتها مشاهير من الفنّانين أمثال «ماكس إرنست» و«فرنسيس بيكابيا» و«هانز آرب» و«مارسيل دي شان». حملت شعار التمرُّد على معايير الجمال والذوق، وعبَّرَ «تزارا» عن انشغاله بمآلِ الفنّ في المجتمعات المعاصرة الذي اخْتُزِلَ في مُجَرَّدِ موضوعٍ استهلاكي. إنَّ روح «دادا» صرخةُ احتجاجٍ ممتزجةٍ بالألم، ومحاولةُ تفكيكِ أوهام الثقافة الغربية مثل التقدّم والعقل وغيرهما، ودعوة إلى التمرين الفكري، وإلى مساءلة أُسُسِ الحضارة التكنولوجيّة.

سادساً: السوريالية

تعْتَبَرُ من أهمّ الحركات الطليعية، جمعت ذَاتِيَّاتٍ وفَرْدِيَاتٍ، وحساسيّات جماعيّة الْتَأَمَتْ حول فكرة مُوَجِّهَة يمكن صياغتها في أولويّة البحث عمَّا يتجاوز الواقع وإنقاذه مِمَّا آل إليه من عقلانيّة حسابيّة، ومن تقهقر نفسي وقمع غريزي، واستبداد أداتي، وبالتالي البحث عمَّا يعلو عليه، وفي الوقت نفسه استشراف ما يفوق الواقع والبحث عن القوى التي يمكن أَنْ تحرِّرَ من ثقله. وقد سبقت الإشارة إلى أَنَّ أغلب الحركات الطليعيّة من دادائيّة ومستقبليّة وسورياليّة توسّلت ببياناتٍ ضَمَّنَتْهَا رُؤى جماليّة وفنيّة مشتركة تكون بمثابة دليل، وبرنامج عملٍ، وإنْ شئنا قلنا بلغة اليوم خريطة طريق. إنَّ البيانات الفنّية أُرِيدَ منها الانخراط في الواقع وفي الحياة اليوميّة بما يضمن للممارسة الفنّية أَنْ تكون مرئية وفي الآن نفسه أن تكون راديكالية.

ولا يخرج البيان السُّوريالي عن هذه الغاية، والذي من أهمّ بنوده امتداح الخيال، والدعوة إلى الاندهاش، ومواءمة الحلم والواقع، والتنصيص على أهمّية ابتكار الكِتابة الآليّة بما يضمن الكشف عَمَّا يختبئ وراء المقاصد والنيات من قوى عمياء، وسبر أغوار اللاشعور، والدعوة للتَّحَرُّرِ من ثِقَلِ الواقع. المُراد من «البيان السوريالي» فتحَ آفاق عريضة للممارسة الفنّية خارج دوائرها الرَّسمية، وإتاحة إمكانيّات التعبير اللامحدود والتي يُنْبِئ عُنها استقراء أغوار النفس، وكشف مكنونات اللاشعور، من أجل قلب المعايير الجماليّة والفنّية السائدة.

سابعاً: كائنات ماكس إرنست وأشباحُهُ السورياليّة

أهمّ أعماله لوحته بعنوان (l'Antipape). تميَّزت هذه اللوحة بتمثيل نساء هُنَّ أَشْبَهَ ما يَكُنَّ بكائنات غريبة، نِصْفُ عارياتٍ، وذوات ملامح كائناتٍ تقطن الغابة، وهذه اللوحة بادية عليها ملامح السوريالية.

نجد في أعماله إدانة للعقلانيّة التي جعلت العالَم ينحدر إلى مُنْزَلَق حربين كَونيَّتَيْن فضحتا الوجه اللاعقلاني والعبثي للعالم المعاصر. شيَّدَ في أعماله الفنّية ما كان يتوق إليه من عوالم الحلم والخيال. ووقع تحت تأثير «فرويد» والتحليل النفسي، وبخاصَّة تأويل الأحلام. حاول إبداع نظام رمزي في لوحاته يُحيلُ على عوالم الحلم ورُؤَاهِ مثل لوحته بعنوان «ما تَمْتَنِعُ معرفته» (Men shall know nothing of this).

ثامناً: مدرسة «الباهاوس»

تُدْرَجُ مدرسة «الباهاوس» ضمن التيّارات الطليعيّة. نشأت في ألمانيا «جمهورية فيمار» بعد الحرب الأولى أثناء ١٩٢٠ وللتذكير فَإنَّ مدرسة «الباهاوس» مثلها مثل الحركة التعبيريّة في الفنّ ازدهرت في هذه الفترة التي تحقَّق فيها «الانعطاف الجمالي» في الفلسفة الألمانيّة.

ترأَّس إدارتها الفنّان «والتر غروبيوس» (Gropius)، كان برنامجها الجَمْعُ بين الفنّ والصناعة، أو بين الفنّ والتقنيّة من أجل تثوير الهندسة المعمارية بما يفتحُ آفاقاً إبداعيةً، وبما يُتيحُ اكتشاف أشكال جديدة للممارسات الفنّية المتداخلة والمُتَشابكة تجمع بين الفنّي والتقنيّ والتجاريّ. أهمّ مَنْ عمل فيها من أعلام الفنّ الحديث «كاندينسكي» و«بول كليه». وتبديداً لأيِّ

سوء فهم يَدِينُ الفنّ التجريدي بِدَيْنٍ كبيرٍ لأحدِ أهمِّ مُعلِّمي وأساتذة الفنّ الحديث وهو «بول سيزان». لا تفترق الاتّجاهات الفنّية إلاّ لتجتمع. وخلافاً للرأي السائد فهي تفترق وتلتئم بسبب إشكاليات فنّية وتشكيلية تَبقَى سائدة في المجال التَّداولي البصري عبر الأجيال. اكتشفا التجريد بفضل «سيزان»، وبخاصّة لوحته الشهيرة «نساء أثناء الاستحمام» (les baigneuses). برزت «الباهاوس» كحركةٍ تتوخَّى الجمع بين الفنون، ومَحْوِ الحدود الفاصلة بينها، وعدم تمييز الفنون التشكيلية من المعمار والهندسة والتقنيات والصناعات. ومن ثمّ كان هاجسها تعليم فنون جديدة، وبخاصَّة الفنون المُسمَّاة تطبيقية مثل فنون الديكور. والمهمّ هو تحقيق انسجام بين الإستيقا والتقنية. وتعود تسمية الحركة إلى مدلول بناء السكنى. روَّجت المدرسة لأسلوب جديد سيصير فيما بَعْدُ عالميّاً.

تاسعاً: مِبْوَلَةُ مارسيل دي شان وأَشْيَاؤُهُ الجَاهِزَة

«جسم عار نازلاً الدُّرْجَ» (Nu descendant l'escalier) ١٩١٢ عمل «مارسيل دي شان» في هذه اللوحة المنتمية إلى الاتِّجاه التكعيبي على تفكيك الحركة، واعتمد فيها على الأحجام، ولم يُعِرْ فيها أيّة أهمّية لقواعد المنظور. انْضَمَّ إلى حركة «دادا» الأمريكية. تتميّز هذه الحركة الفنّية بقوّة فنّية متفجرة مصحوبة بسخرية كبيرة. من بين أعماله المشهورة التي تنتمي إلى الفنّ الجاهز «عجلة الدراجة» سنة ١٩١٣، و«المبولة» سنة ١٩١٧ ما الأشياء الجاهزة سوى موضوعات وأشياء انتُزِعَت من سياقها، وأُضْفِيَتْ عليها دلالات جديدة. وقد اعتُبِر «مارسيل دي شان» مُمَهِّداً للفنّ المعاصر بمنشآته وبأدائه.

عاشراً: إدوارد هوبير أو عودة التشخيص: العزلة الميتافزيقية

أَبدع في لوحاته مشاهد الإنسان في وحدته الميتافزيقيّة، أمّا وَاقِعِيَّتُهُ فَمُفْعَمَةٌ بالسوداوية. تبدو أغلب شخوص لوحاته بعيدة المنال، وعاجزة عن التواصل، وعليها علامات السوداوية. يستعمل ألواناً باردةً لإثبات هذا المناخ من الوحدة والعزلة الميتافزيقية. من أشهر لوحاته «الصيدلية (Drugstore) سنة ١٩٢٧ ضَمَّنَ لوحاته موضوعات مُتَعَلِّقَةً بالمدينة المعاصرة، وبفضائها الحضريّ بِلَمْسَةٍ خاصّة ترسم شخوصاً تعاني من الوحدة الميتافزيقية. تميَّزت أعماله بأسلوب واقعي ممتزج بدرجة عالية من التعبيريّة، وأبرز ما فيها تأطير حقل الرؤية بكيفية توحي بِأَنَّ شيئاً ما فيها يسير نحو الضَّياع. من أشهرها لوحته بعنوان «رُوَّادُ الليل»: يمثِّلُ موضوعها أربعة أشخاص جالسون إلى المائدة، زوجان أمام المُشاهد، ورجل من القفا يتناول طعامه، والنادل من الجانب، يكاد يشبه المطعم فضاء مُغْلَقاً بلا نوافذ، والمشهد في مَجْمُوعِهِ يمثِّلُ هؤلاء الأشخاص، رغم محاذاة بعضهم لبعض، يوجَدون منفصلين ويعيشون عزلتهم القاتلة. تلخّص لوحته هاته أهمّ سمات أعماله الفنّية: الوحدة والعزلة والموت، وأرسى جدليّة عميقة بين الداخل والخارج.

ما يُعَزِّزُ هذا الشعور التأطير الخاصّ الذي انْتَهَجَهُ: كلّ شيء يُقدَّمُ من فضاء تَعُمُّهُ الزوايا، وإطار داخل/خارج، وهيمنة القلق الوجودي، والعزلة الميتافيزيقيّة. إنَّ اهتمام «إدوارد هوبر» بإشكالية التأطير يقرِّبُهُ أكثر من غيره من الفنّانين من عالم السينما، بدليل أَنَّ «ألفريد هتشكوك» استوحى لوحته «منزل قرب السكة الحديدية» في فيلمه «ذهان» (psychose). كما كان مثالاً مُلْهِماً للمخرج الألماني «فيم فانديرس». أمّا لوحة «الصيدلية» فهي توحي

بأجواء الليل وما يرافقها من شعور بالوحدة، صيدلية مضاءة من الداخل، يقابلها ليلٌ بَهِيمٌ في زقاق مهجور. سعى في لوحاته إلى التقاط النور والعتمة. طَوَّرَ ـ من النّاحية التقنيّة ـ مادّة لونيّة خاصّة به تشتمل على ألوانٍ مجرّدة. رغم واقعيّته يكتسي تصويره الصباغي ميلاً ظاهراً إلى التجريد.

امتداد الفضاء الحضري والقروي لا يزيده إلّا فراغاً وعزلة. رصد في فَنِّهِ المجتمع الأمريكية وطبقته الوسطى أثناء سنوات الإفلاس والانهيار المالي الكبير في الولايات المتّحدة الأمريكية أثناء نهاية العِشْرِيَّةِ الثالثة من القرن العشرين. لمساته الفنّية أقرب إلى لقطات الفنّ السينمائي. وغالباً ما توحي أعماله بتوقُّفِ الزمن، ويشوبُها نوعٌ من الغرابة المُزعجة التي تجعل المشاهد ينتظرُ وَجِلاً ما هو قادم. تناول في فنّه الفضاءات الاعتياديّة بكيفيّة تجعلها فوق المألوف والاعتيادي. اهتمّ بهندسةِ المكان والأثاث، ووجوه الشَّخصيات، وظلال الأجسام، مُرَاوِحاً المادّة اللَّونية بين النور والعتمة. اشتهر بِلَمْسَتِهِ الخاصّة المتمثِّلة في شفافيّة مادّته اللونية في سبيل إبراز ما يستعصي على القول وعلى التعبير. يخيِّم الصمت في لوحاته على كلّ شيء.

حادي عشر: لوسيان فرويد
رسّام بذاءة الجسد الإنساني

تُوُفِّيَ في شهر يوليو من عام ٢٠١١ الرسّام الكبير لوسيان فرويد ـ وهو حفيد سيغموند فرويد ـ عن عمر يناهز الثمانين سنة.

١ ـ مَنْ هو لوسيان فرويد؟

إنَّه من بين أهمّ الرسامين الإنكليز المعاصربن إلى جانب فرنسيس بيكون، والأول الذي بِيعَتْ إحدى لوحاته بمبلغ ماليّ قياسيّ في حياته بحوالي ٣٣ مليون دولار، والمقصود بها لوحة بعنوان (Benefits Supervisor Sleeping) والتي يمكن ترجمتها بـ (السيّدة المسيّرة تَغُطُّ في النوم).

٢ ـ ما هو اتّجاهه الفنّي؟

إنَّه ينتمي إلى مدرسة التشخيص في الرسم (Figurative Painting) في مقابل الفنّ التجريدي (Abstract Painting) الذي عرف ازدهاراً واسعاً في مطلع القرن العشرين. وَإنْ كان القرن الحالي ليس إطلاقاً قرن التشخيص لكن يمكن الحديث عن عودته بِطُرُقٍ وقواعدَ فنّية مُغَايِرَة لما كان عليه من قبل. وقَدْ عُرِفَ هذا الفنّان بإعادة الاعتبار إلى التشخيص (Figuration) في الفنّ بعد محاربته من طرف الفنّ التجريدي (Abstraction). يقول لوسيان فرويد عن نزوعه نحو التشخيص: «إنني أرسم الناس لا كَمَا يظهرون، أو عكس ما يظهرون، بل أرسمهم كَمَا هُمْ» (من تصريح لجريدة التايمز اللندنية ٢٠٠٨).

ولكن الاتّجاه التّشخيصي عنده لا يعني التَّقَوْقُع في حدود الواقع، بل تكسير هذه الحدود، ودفعها إلى نهاياتها القصوى. كان للرسَّام الإنكليزي المعاصر فرنسيس بيكون فَضْلٌ كبير عليه لِأَنَّه جعله يَنْأى عن كلّ ما له علاقة بالحَكْي: فاللوحة عنده لا تحكي قصّة أو رواية بقدر ما تُظْهِر عملاً تشكيليّاً. كما جعله يبتعد عن التعبيريّة بفضل الاقتصاد في الألوان.

٣ ـ فما هي موضوعاته المُفضَّلة؟

أ ـ الجسد

ويمكن القول حسب البعض بأنَّه يُعْتَبَرُ الرسامَ الذي برع في تصوير الجسد الإنساني في كلّ أبعاده، وفي مختلف مساحاته. أبدع في نوع فنّي ازدهر في الفنّ الغربي وهو العُرْي (The Naked)، وهو جنس في الفنّ الصِباغي قائم بذاته. ولم يستثن نفسه ولا أفراد عائلته من رسم الجسد، وسواء تعلَّق الأمر به أو بغيره، فَإنَّه استطاع تسليطَ نظرةٍ قاسيةٍ لا رحمةَ فيها على الجسد الإنساني لا من حيث أنَّه مدعاة إلى الاستمتاع، وإنَّما من حيث أنَّه مُدْعَاةٌ إلى الشفقة. اتّخذ الاهتمام عنده بملامح الجسد الإنساني طابعاً وَسْوَاسِيّاً إلى حَدِّ الاهتمام بِأَدَقِّ التفاصيل مهما كانت غريبة ومُقْرِفة. يبدو الجسد في لوحاته في بعض الأحيان بذيئاً وقبيحاً، وفي أحيانٍ أخرى بديناً ومُقْرِفاً.

ب ـ الوجه الإنساني

واختصَّ في رسم الوجوه البشريَّة في تفاصيلها الدقيقة، وبدون أدنى تَساهُلٍ أو تنازلٍ. لمْ يَسْعَ «فرويد» من وراء إعادة الاعتبار إلى اتِّجاه التشخيص في الفنّ إلى أَنْ يُحْيِي تقليداً، وإنما أَنْ يستكشف من جديد ما لم يُسْتَغَلَّ في هذا الاتّجاه. ومعه أظهر التشخيص إمكانات لم تُستَنْفَد، فلا هو استنساخ للواقع، ولا نقل فوتوغرافي له، بل قدرة على التعبير لا تُجارَى. مِنْ وراء رَسْمِهِ لِلَحْمِ الجسدِ الإنسانيّ وشَحْمِهِ رغبةً في إبراز بذاءة البدن وواقعتيه، وإنْ لم يذهب مذهب الفنّان الإنكليزي المعاصر له «فرنسيس بيكون»، الذي ذهب في تصويره إلى أبعد حدود القبح.

أما في تصويره، وفي رسومه لِوَجْهِهِ الشخصيّ، ولوُجُوهِ الآخرين بمَنْ فيهم ملكة بريطانيا «إليزابيت الثانية» فكان محاولة للاستكشاف ما خَفِيَ من ملامحَ وسماتٍ في الوجه الإنساني. نشعر بأنّ للوجوه في لوحاته حضور قويّ إلى حدّ السأم، وهو يعرض لها في واقعيّتها بدون أي محاولة لتجميلها أو لجعلها تبدو على غير ما هي عليه، والحيلولة دون أنْ تظهَرَ أكثر ولا أقَلَّ مِمَّا هي عليه، بل العمل على أنْ تبدو بالضبط على ما هي عليه. وهو في عمله واشتغاله على النماذج الماثلة أمامه يُقْحِمُ مسافة بين الشخص المُصوَّر، وصورته بكيفية يبدو معها وكأنّه شخص آخَر.

ج ـ « السيّدة المُسَيِّرَة تَغُطُّ في النوم»

ماذا عن أغلى لوحة؟

إنَّها لوحة تمثِّلُ شخصاً واقعيّاً من لحم ودم، إنّها السيّدة (Tilley Sue) والمُلَقَّبة بـ«سو البَدِينَة» (Big Sue)، تعمل مُسَيِّرَةً في مركز تجاري، واتَّخذها عَمْداً «لوسيان فرويد» موديلاً لرسْم لوحته. إنَّها امرأة ذات جسم بدين وأرداف كبيرة، ومكتنزة الأعضاء إلى حدِّ البذاءة والقبح، مُمَدَّدَة على أريكة وهي تغطُّ في نوم عميق.

ما سرُّ غلاء هذه اللوحة، وبالتالي ما سرُّ قيمتها الفنّية؟ مبدئيّاً لا وجود في الواقع لعلاقة آليّة بين القيمة التجاريّة للعمل الفنّي والقيمة الفنّية، ولكن اتَّجَهَ الفنُّ منذ أَنْ حقَّق استقلاليته عن مُتَعَهِّدِيهِ ورُعَاتِهِ، واكتسى قيمته من الاقتناء في سوق الفنّ إلى أن صار موضوعاً، أو شيئاً مرغوباً فيه، لا للذوق والاستمتاع وحده، بل للاقتناء والشراء بوصفه قيمة ماليّة. ومهما يكن تعود قيمة اللوحة فنيّاً وماليّاً إلى كيفيّة تركيبها وتأليفها، فالجسد البدين والقبيح

معروض أمام الناظر بتفاصيله المُنفِّرة والقبيحة، إنَّه عبارة عن كساء من اللحم والشحم، لا أثر فيه للعظام، لقد صوَّره «فرويد» بهذه الطريقة إمْعَاناً في إبراز قبحه. لعلّ شهرة هذه اللوحة تعود إلى أنَّ «فرويد» قام بالخروج عن قواعد بصرية معلومة في الصورة الشخصيّة منتهكاً إيَّاها جُمْلَةً وتفصيلاً. فلا يبدو موضوع اللوحة بعد الآن رائقاً للنظر، وممتعاً للرؤية، بل ينبغي أَنْ يبدو مقزِّزاً ومنفِّراً. وقد اختار عَمْداً وعن سبق إصرار، بدل فتاة جميلة أو جسم شهواني أن يرسم سيّدة بدينة مُتَرَهِّلَةً، وجسماً قبيحاً مُمَدَّداً على أريكة في وضع أشبه بالوضع الحيواني أو بالهيئة الحيوانية.

د ـ «إليزابيث الثانية»

عُرف عن «لوسيان فرويد» رسمُ الوجه الإنساني بِدِقَّةٍ وتفصيل لا نظير لهما، ولَمَعَ في تصوير وصياغة الصور الشّخصية لنفسه وأبنائه ومعارفه، ولكنه لم يُخَصِّصْ للمشاهير سوى بضع ألبومات شخصيّة. ورَدَّ طلبات مشاهير آخرين مثل «البابا». ومن أبرز الصور الشخصيّة التي أثارت لَغَطاً في أوساط نقَّاد الفنّ تلك التي خصَّصها لملكة بريطانيا «إليزابيث الثانية». قدَّم صورتها الشخصيّة على غير ما عُرِفَ في فنّ «البورتريه» من تبجيلٍ للشخصيات الكبرى، بل قدَّمها على نحو جعل ملكة بريطانيا تبدو وكأنّها شخصٌ عاديٌّ، بل تبدو ـ إن شئنا ـ كما لَوْ خَلَتْ ملامحُها من أيّة جاذبيّة خاصّة. وهذا أمر مُتعمَّد: فالاختلال في هذه اللوحة مقصود مثل ذقن الملكة الذي يبدو أضخم من الواقع، و مثل عنقها الذي يميل إلى أن يكون عنق رجل أكثر منه عنق امرأة.

كلمة ختامية

عُرِف عن «لوسيان فرويد» ـ وهو حفيد «سغموند فرويد» مُبْتَكِرُ التحليل النفسي ـ ميله إلى العزلة، وتقتيره في الإنجاز، حيث لا تتعدّى اللوحات التي ينجزها خمس لوحات في السنة. كما لم تكن علاقته بالنساء خالية من الصعوبات، فقد طلّقته زوجته الأولى بسبب إهمالها لصالح نساء أخريات، ولَكِنْ الأهمّ من هذا كلّه أسلوبُهُ في الرسم الذي اتّسم بالتشخيصيّة الجديدة، وأَبْدَى مقاومةً مثل غيره من أقطاب المدرسة الإنكليزية لكلٍّ الموضات الفنّية التي عاصر بعضاً منها. وبَرْهَنَ بما لا يدع مجالاً للشّك، أنَّ التجريد لم يَقْضِ جماليّاً على التشخيص في التصوير الفنّي.

٤ ـ «فرانسيس بيكون»

أ ـ تصوير البشاعة

أجسامٌ مقطّعة ومُمَزَّقة، ووجوه مشوَّهة، وأعضاء مبتورة ومُرَمَّمة، وأفواه تصرخ، رؤوس مُهشَّمة، أبدان بدون أعضاء، أشلاءُ اللحم الآدمي والحيواني تَئِنُّ من وطأة الألم، تلك أهمّ موضوعات أعماله ولوحاته. وفيما وراء الموضوعات هناك بحث تشكيليّ في قوّة الألوان والخطوط، وتعرية لتجاذب القوى التي تمزّق الوجوه والرؤوس والأبدان. إنَّ لوحاته هي عبارة سطوح بلا عمق، أَبدع بوحي من أساتذة الرسم الكبار جدليّة بين اللون والمساحة، وهدم كلّ ما من شأنه أَنْ يعود بالتّشخيص إلى مشكلة المنظور، وبالتالي إلى مشكلة العمق.

لا تحكي أعماله قصصاً، ولا تستند إلى سرديات ـ كما دَرَج عليها الفنُّ الكلاسيكي ـ مِمَّا يجعلها تستجيب لبراغيم الفنّ الحديث. يمكن الكلام عن عودة التشخيص في الفنّ الحديث ما بعد التيّارات الفنّية التجريديّة لِأَنَّ الحاجة استدعت تلك العودة، لكنّها عودة بمعايير جديدة، وبأساليبَ مختلفة مثل ما هو عليه الأمر عند «إدوارد هوبير» و«لوسيان فرويد» و«فرانسيس بيكون».

حوَّلَ وِجْهَتَهُ من «التشخيص» إلى «المشخَّص» (De la figuration au figuratif). تتميَّزُ لوحاته بحضورٍ قويٍّ لحركة الجسد والزمن وفعل الرسم. إنَّها حركة نحو تَحَلُّلِ الأجسام، وتَفَسُّخ الأشكال، والتي تُمارس عنفاً لا يُطاق على المُتَلَقِّي. تَضَعُنَا لوحاته وجهاً لوجه أمام ضعف الوضع الإنساني وهشاشته، وتدفعنا إلى مساءلة الصور التي تَعُجُّ بالعنف والبذاءة والدمامة. من موضوعاته الأثيرة مشاهد عمليّة الصَّلْبِ، وما تحمله من أشكال العنف. كما تَحْضُرُ في لوحاته صور شخصيّة (autoportraits) لأصدقائه ومعارفه، وهُمْ يذوقون شرَّ العذاب. يمكن اعتبار «فرانسيس بيكون» رسَّام الأشياء التي لا تُحتَمَلُ ولا تُطَاقُ. أعماله بقدر ما هي جذَّابة فإنَّها مقزّزة في الآن نفسه.

إذا ما بدأنا بأُولَى لوحاته، وهي عبارة عن لوحة ثُلاثِيَّةُ الأجزاء (triptyque) بعنوان تقريبي «عمليةُ صَلْبِ» فهي تُمَثِّلُ كائنات تُوجَدُ في موقع بين الآدميّة والحيوانيّة، ذات أفواهٍ شَرِهَةٍ، منفِّرة بقدر ما هي مُقَزِّزَة، في وَضْعِياتٍ أقل ما يقال عنها أنَّها غريبة وباعثة على الخوف والانزعاج، مُتَأَهِّبَة للانقضاض على المتلقِّي أو المشاهد. يُسْتَعْمَلُ موضوع الصَلْبِ

مَجَازاً واستعارةً لآلام الإنسان المعاصر. إنّ الأجساد المصلوبة عنده أقرب إلى جثث مُمَزَّقَة منها إلى أجسام مقدَّسة.

مَتَحَ «فرنسيس بيكون» واسْتَلْهَمَ بعض أعمال أحد أشهر الرسّامين وهو «دييغو فيلاسكيرز» (Diego Vélasquez) وخاصّة لوحته «صورة البابا العاشر» المُلَقَّب بـ«البابا البريء»، واتّخذها تَعِلَّةً فقط لِيُبَلْوِرَ سُلَّمَ ألوانٍ مُمْتَنِعٍ في رسم موضوعاتٍ أخرى مثل اللون البنفسجي الذي يكتسي دلالته من زِيِّ البابا لا من زيٍّ آخر. فضلاً عن ذلك صَوّرَ شخص البابا يُطلِقُ صرخةً مُدوِّيَةً في صمتٍ عند رؤيته طفلاً عارياً ماثلاً أمامَهُ، والذي سيظهر في لوحة تحمل العنوان نفسه وتدور على الموضوع نفسه: «البابا الأحمر»، وليس الطفل سوى «فرانسيس بيكون» ذاته. إنَّ جُلَّ الوجوه والأفواه عنده تُطْلِقُ صُراخاً صامتاً ومُدَوِّياً في الآن نفسه. سبقه «مونش» في توظيف الصرخة استعارةً للخوف والرعب، واستوحاها للتعبير عن القلق الوجودي للإنسان المعاصر.

حاول «جيل دولوز» مقاربة الرسم عند «فرانسيس بيكون» فلسفيّاً وجماليّاً في كتابه «**منطق الحساسيّة**» (*logique de la sensation*) وأَفْرَدَ منزلةً خاصةً لدراسة اللون في أعماله. يلعب اللون دوراً محوريّاً في فنّ الرسم أو الصباغة مثل الدور الذي يلعبه المفهوم في الفلسفة، الألوان عند «بيكون» هي بمثابة إحساسات مُلَوَّنة (*Coloring Sensation*).

تتفاعل في لوحاته البنية والشكل والأطراف أو الحدود (Strucure, Figure, Contour). هناك حركة من البنية إلى الشكل. يَتَجَاوَرُ عنده الجسد والبدن من جهة، والمادّة والروح من جهة أخرى. ويقترب الآدمي من الحيواني بشكل مزعجٍ ومُقْلِقٍ. سعى «بيكون» في سيرورة التشويه

التي اصطنعها، والتي صارتْ علامتهُ المُمَيِّزَة لِفَنِّهِ، إلى القبض على القوى المتصارعة في البدن والروح الإنسانييْن. تُـرَادِفُ الألـوان عنده المشاعر. تكمن قوَّتُهُ في تلوين المشاعر وفي قوّة تعبير الألـوان عنها. هنا يمكن الحديث عمّا يشبه ميتافيزيقا الألوان: فهي تنطوي على قلقٍ وجوديّ، وعلى حَيْرَةٍ ميتافزيقية. وهي الحيرة الميتافزيقية والقلق الوجودي نفساهما اللذان خامرا «فان كوغ» و«سيزان» و«تورنر». تأتي الحركة عنده، بما هي حركة الألوان والأشكال، تأتي عنده في المقام الأوّل.

يقع «بيكون» في مَنْزِلَةٍ بين التشخيص والتجريد، وفي كثير من الأحيان يزحزح الحدود بينهما إلى درجة تستعصي على التصنيف. تَخَلَّصَ في لوحاته من كلِّ إحالة على الواقع، وغادر أرضية التشخيص رغم احتفاظه بعناصر منه، دون أن يستنجد بالتجريدية أو بالرمزية أو بالتعبيرية. لماذا لجأ إلى لوحة ثُـلَاثِيَة؟ لِهَدْمِ كلّ ما يمكن أن يوحي بِأَنَّ اللوحة تحكي قصّة أو تسرد حكاية. تكتسي الصرخة عنده دلالة ميتافزيقية. هناك علاقة وُثْقَى بين الرسم والحساسية. ويُمَثِّلُ الرسم عنده الْتِقَاطاً لِصَرَاعَاتِ القِوَى وتَوَتُّرَاتِهَا عبر اختراق الأشكال وتشويه الوجوه (déformation) ومَسْخِ الأجسام. قـارَبَ «جيل دولوز» إبداعات «فرانسيس بيكون» عَبْرَ مَفَاهِيمَ مُبْتَكَرَة مثل مقاومة الكليشيهات والمِبْيَانِ التخطيطي (le diagramme)

اعتبر «دولـوز» التفكير في اللـون عملاً فلسفيّاً. واعتبر المفاهيمَ الفلسفية شَقَائِقَ الألوان التشكيلية، فلا غرابة أن يُعبِّرَ قَلَقُ اللَّونِ عن قَلَقِ الفكر. هناك في نظره خاصيَّة تشكيليّة للفكر مِمَّا يعني أن لا انفصالَ بين الفنّ والفلسفة. عَمِلَ «دولوز» على استشكال اللَّوْنِ: فاستنبط تِبْعاً لذلك

قَلَقَ اللَّون وحَيْرَتِهِ عند الرسَّامِين بموازاة قلق المفهوم عند الفلاسفة. هنا يمكن مقارنة «بيكون» و«فان كوغ» و«سيزان» وتجريبهم لقلق اللَّوْن وحَيْرَتِهِ.

ب ـ الفنّ التجريدي: أزمة الواقع، أزمة الموضوع

هو استشكالٌ لمفهوم الواقع، واستفهامٌ لمُحَاكَاتِهِ، ومساءلةٌ لِأُسُسِهِ وأَرْكَانِهُ. لم يعد الفنّ مُطَالَباً بإعادة إنتاجه، وإنما طُرِحَ على جدول أعماله تجاوزه وابتكار واقع في ما وراء مظاهره. وقد أسهمت تيّارات أخرى في بلورة الفنّ التجريدي، من انطباعية ووحشية وتكعيبية التي كشفت عن أبعاد أخرى للواقع فيما وراء عناصره التشخيصية: اكتشاف لغة بصريّة جديدة، وأبعاد تشكيليّة غير مسبوقة مثل الألوان الأوّلية والأحجام والأشكال الهندسيّة. تَعَدَّى الفنّ التجريدي الحاجز الأخير للواقع المُتَعَيِّنِ والمُشَخَّص نحو اكتشاف آفاق أخرى. ولم يعمل اكتشاف الآلة الفوتوغرافية سوى على دَقِّ المسمار الأخير في نعش الفنّ التشخيصي. تولّدت حركة تجريديّة تنفي الموضوع، وتتحَلَّلُ من إسَارِ الواقع.

أزمة الموضوع

وُضِعَتْ مادِيَّةُ الشيء، ومادّية الموضوع الفنّي مَوْضِعَ سُؤالٍ ابتداء من الاتّجاهات الأولى وصولاً إلى الفنّ التجريدي. انتزع التصوير الفوتوغرافي من الفنّ شرعيّة تمثيل الواقع أو محاكاته، وَكَأَنَّ الفنّ افْتَقَدَ لِمُبرِّرِ وجوده. يمكن استعارة عبارة «هذا ليس غليوناً» للقول «هذا ليس موضوعاً». لم يعد مفهوم «الموضوع» بديهيّاً. بدأت الفكرة تجد طريقها إلى الفنّ، بعدما كان يُعتَدُّ بالموضوع. واقترنت الفكرة بما يمكن أن توحي به من مشاعر وانفعالات. بحث الفنّ التجريدي عن لغةٍ بصريَّةٍ تستمدُّ مُعْجَمَهَا

من الأشكال والألوان والخطوط المكتفية بذاتها خارج مواضعات الواقع وإحداثيّات الموضوع. قام الفنّ التجريدي على تخليص اللوحة من كلّ ما يمكن أن يعلق بها، وتحويلها إلى إطار ومساحة خالصيْن، والسَّعْي من أجل بلوغ البعد المتعالي لِلَّوْحَة، والاقتصاد في الوسائل والأدوات إلى الحَدِّ الأدنى.

ج ـ تركيبات كاندينسكي وروحانيّة الفنّ

هو الأب الروحي للتيار التجريدي الغنائي. شُرِعَ مع «بول كليه» و«فلاديمير كاندنسكي» في إبداع لغة بصريّة خالصة، وخالية من أيّة إحالات واقعيّة من أجل التعبير عن المشاعر الداخليّة والجوهرية. إنَّ التعبير عن العالم الداخلي عندها يكون بواسطة القوّة الأوليّة والأساسيّة لِلَّوْن، وبواسطة انسجام الخطوط والأشكال وتناسقها. يُعْتَبَرُ زعيم تيَّار التعبيريّة الألمانيّة ممثّلاً في مجموعة الفارس الأزرق (le cavalier bleu). وهو ذو علاقة وثيقة بحركة «الباهاوس». من أعمال فترة شبابه «زوج فوق الحصان»، وهي لوحة تَعُجُّ بألوان مضادّة للطبيعة، ومُعاكِسَة لألوانها مثل الأزرق والبُنِّي والبنفسجي.

من أشهر أعماله في مرحلة النضج «تركيبة رقم ٧» (composition VII) سنة ١٩١٣ حاول أَنْ يَفْصِلَ الألوان عن الأشياء وعن الموضوعات. تميَّزت أعماله بِنَفَسٍ إيقاعِيٍّ وموسيقي. تراوحت أعمالُهُ بين «انطباعات» و«تركيبات»، فأنجز من الأولى ثلاثة، ومن الثانية عشرة.

تَحْفَلُ أعمالُهُ ولوحاتُهُ بهندسة الأشكال، وتتضمَّنُ قوةً تعبيريةً وغنائيةً (expressivité et lyrisme). الأهمّ هو فلسفته المُضْمَرَة في لوحاته،

والمتمثِّلة في التأكيد على ضرورة انكشاف المشاعر الداخليّة. إنَّ السمة الغالبة على الفنّ التجريدي اختفاء أَيّ أثر تشخيصي وعِيَّانِيٍّ وواقعي، واختفاء الموضوع الذي عُرِفَ في مجال التداول التشكيلي السابق، والاكتفاء باستعمال ذكي للأشكال الهندسية من مربعات ودوائر، وخطوط مائلة أو مستقيمة، واقتصاد في المزج بين الألوان، والاقتصار على الألوان الأوّلية أو (couleurs primaires). وفي المقابل، وحسب بيانِهِ الفنّي المُضمَّن في كتابه «**الروحانية في الفنّ**» (*Du spirituel dans l'art*) كلُّ المَكِّوَنَاتِ التجريديّة في خدمة المَكْنُونَاتِ الرُّوحيَّة للنفس. البعد الروحي حاضر بقوّة في أعمال التجريديّين.

د ـ بول كليه: سِهَامٌ ورموز ونزعة صوفيّة

عرف التجريد مع «بول كليه» لَمْسَة خاصّة دون أَنْ يبتعد عن أسلوب «فاسيلي كاندينسكي». تشبه لوحته بعنوان « تركيبة كونية» إلى حَدٍّ ما تركيبات هذا الأخير: أشكال أشجار وهندسة بيوت، وهيئة أقمار ونجوم في السماء، كلّها على خلفية سوداء للإيحاء بليلة مقمرة، والاكتفاء بألوان أوّلية. أما لوحة «إيروس» (Eros) فهي مركَّبَة ـ وهنا يمكن الإشارة إلى أهمّية التركيب في التيّار التجريدي ـ من شكل مُثَلَّثٍ صاعد نحو الأعلى بموازاة خطوط أُفُقِيَّة وإشارات توجيهية نحو الأعلى، ويمكن استنطاق الدلالة الخفيّة للوحة وإيحائها اللبيدي. إذا تأمّلنا لوحته «حيويّة مفرطة» (Exubérance) فهي تُعبّرُ بواسطة إيجاز في الأشكال، واقتصاد في الألوان، واكْتِفَاءٍ بخطوطٍ ووَضْعِيَّاتِ بَشَرٍ على أنحاء مختلفة، وفي وضعيَّات متنوّعة عن مظاهر حبور وفرحٍ عارمَيْن. تَتَدَاخَلُ في أعماله الخطوط والأشكال ومساحات مُلَوَّنَة، وسِهَامٌ ورموز مختلفة، وعناصر تشخيصيّة مفكّكة إلى

الحدِّ الأقصى. اجتمعت في فنّه الصرامة العلميّة والخيال الجامح، والحدس المُحَلِّقِ في سماوات الرؤى الحُلْمِيَّة. يوجد في لوحاته شيء أشبه ما يكون بالحدس الصوفي، وهو ما ينسجم مع ما تقدَّم في الفنّ التجريدي، وهو البُعْدُ الصوفي للتجربة الجماليّة.

الفنّ عنده تجربة روحية يستلهم فيها حركة الطبيعة، وكائناتها، وإيقاعاتها من أجل استخلاص تركيبات مُجَرَّدَةٍ، وإيقاعات رموز مختلفةِ الإحالات العضوية منها والهندسية. يُزَاوِجُ في أعماله بين الشعريّة الصوفيّة، والصرامة العلميّة. عَمِلَ أستاذاً في معهد «الباهاوس»، وألَّفَ بين التدريس، والبحث، والتنظير. من أهمّ تأليفاته «**مساهمة في نظريّة الفنّ التصويري**».

هـ ـ مربعات «كاسيمير ماليفتش» أو التجريد الأقصى

هو مؤسّس التجريد الأقصى (suprématisme) أو التيّار التجريدي القائم على حذف كلّ إحالة إلى التشخيص، وكلّ مرجع خارجي. ومن أعماله الهامَّة «مربع أسود فوق مربع أبيض» وبعده «مربع أبيض على مربع أبيض» ومن ثمّ محاولة إقصاء اللون من عالم اللوحة. حاول بلوغ درجة الصفر في الألوان، ودرجة الصفر في الأشياء، ودرجة الصفر في الشكل. تَتَجَاوَرُ في لوحاته الإنشاءات والتركيبات الهندسية بكيفية منسجمة ومتناسقة. تُهَيْمِنُ على أعماله الأشكال وحدها والتي يحتفظ منها بالخطوط الخالصة والألوان الأَحادية فقط. حفلَتْ لوحاته بأشكال هندسية خالصة، مربعات، ومستطيلات، مَوزَّعة على مساحة اللوح دون مراعاة زاويا محدّدة أو منظورات مُعيَّنة، بل كلّها متساوية الأهمّية.

يمكن اعتبار لوحته «مربَّع أبيض على خلفية بيضاء» بياناً تجريديّاً ومرجعاً أساسيّاً من مراجعه، وعملاً متعّيناً للتجريد بالفعل. لا يفرق بين الأبيض الأوّل والأبيض الثاني سوى لمسة زُرْقَةٍ لا تكاد تظهر. إنَّ بياض «مليفيتش» رمز يُحِيل إلى الهاوية السحيقة للمطلَق، ويؤوّلها من خلال دعوةِ إلى تَحَدٍّ إلى كُلٍّ من يُجاريه. أما لَوْحتُهُ «العدَّاء» فاكتفى بأقصى ما يمكن أو أقل ما ينبغي من شكل رجل يعدو هارباً هلَعاً من شيء غير محدَّد. وخلفية زرقاء أحادية اللون، وسيف وصليب. لوحة أخرى لا وجود لشيء فيها يُحيلُ على الواقع، مربَّع أسود أكبر من مربع أحمر على خلفية بيضاء. هناك صورة أخرى ليس فيها سوى مربَّع أحمر على خلفية بيضاء.

أما لوحتُهُ «حقيقةٌ مُلَوَّنَة للاَعِبُ كرةِ القَدَمِ» لا يكادُ يُعثَرُ فيها على أثر واقعي تشخيصي، بل هي مجردُ مربعات سوداء متدرِّجة من أعلى الصورة إلى أسفلها ومُستطيلٌ أصفر، وفي أسفلها مربع أحمر وكرة خضراء، وهي مُرَكَّبة بكيفية ديناميكية توحي بحركة تسري في جنبات اللوحة. تَحَقَّقَ على يديْه التجريد الأقصى الذي لا تنازل فيه للواقع قيدَ أُنْمُلَةٍ. لقدْ ذَهَبَ فيه حدّاً أبعد من «فلادمير كاندنسكي» و«بول كليه». فضاء اللوحة فضاء مليء بأشكال خالصة مكونة من مربعات وأحجام وأشكال. لا تخفى الأبعاد الروحية لهذه اللغة البصرية المجرَّدة، والألوان الأحادية لها إيقاعات روحية وهو الاتّجاه الذي سار «بول كليه» على نهجه. لا يخفى تأثير الأيقونات الدينيّة المسيحية الأرثوذكسيّة في لوحاته، ولكن بَعْدَ أَنْ جُرِّدَتْ من دلالتها الدينيّة. حاول الارتقاء باللُّغة الفنّية البصرية إلى المستوى الأقصى الخالص من أيّ أثر تشخيصي، مُضْفِياً عليها إيقاعات تشبه إيقاعات اللغة الموسيقية، خاليةً من كلِّ سرْدٍ أو حكي كيفما كان: مجرّد أشكال وألوان ومواد.

اصطدم في طريقه وفنه التجريدي هذا بأيديولوجية الفنّ الرسمي، وبمذهب الواقعيّة الاشتراكيّة، فَصُنِّفَ فَنُّهُ ضمن ما يدخل في خانة الفنّ المضادّ للثورة، بحيث لا تستجيب شخوص لوحاته المبتورة الأعضاء، والعديمة الوجوه ـ لا تستجيب لأبطال الواقعيّة الاشتراكيّة.

كتب «كازيمير ماليفتش» بدوره بياناً حول الحركة الفنّية التي انخرط فيها وهي المُسَمَّاة «التجريدي الأقصى أو التجريد الخالص» (suprématisme). بعْدَ انقلابه على الفنّ المستقبلي حاول تعريف التجريد الأقصى بِأَنَّهُ إبداع للوحة وليس تكراراً ونقلاً للعالم إلى قماشها. ولا إبداع بدون خلق أشكالٍ جديدة لا علاقة لها بالواقع. جعل كتاباته في خدمة فنّه التجريديّ وفي بَيَانِ إلى أيّ درجة ذهب في مَسْحِ طاولة التشخيص والموضوعية. لا يحيل فضاء اللوحة سوى على ذاته. (Espace auto-figuratif)، ولا تخفى الأبعاد الروحيّة للتجريد لأنّه بحث عمّا لا يقبل التشخيص أو ما يفوق العالم الواقعي، بحث عن التعالي الخالص.

و ـ «موندريان» ولوحة «تطوُّر»

أبدع لوحته «تطوُّر» (évolution) على غرار النزعة الوحشيّة بإيقاعات لَوْنِيَّةٍ مُوَحَّدَةٍ. وضَمَّنها ثلاثة أشكالٍ خُنْثَى يُمثِّلُ كلُّ واحدٍ منها لحظة من الوعي الذاتي: إلى اليسار يمثل لحظة اللاوعي وهو مغمضُ العينيْن سادرٌ في لون أزرق. والشكل في الوسط يُمَثِّلُ لحظة عودة الوعي، وهو مفتوح العينيْن في نور ساطع. وإلى اليمين يمثل الشَّكل استبطان النور في الحياة الداخليّة، وبالتالي تُحَقِّقُ الانخطاف الروحاني.

يُعتَبَرُ «موندريان» نقطة التقاء تيّارات فنّية متعدّدة. نهل من الوحشيّة والتكعيبية لِيُساهم في تكوين ملامح الفنّ التجريدي. استقى من الوحشيّة الألوان الخاصّة، ومن التكعيبية مناهجَ التركيب. كما استلهم من «سيزان» تفكيكه للأشكال. من لوحاته المشهورة: (les Pommiers en fleur 1912) و(composition no 7 1913). و(la mer) وغيرها كثير. سعى إلى إرساء «تجريد رمزي». خَامَرَتْهُ رغبةٌ في الخروج من إطار اللوحة، والبحث في ما وراء إطارها. انتقل من مساءلة الفضاء إلى البحث عن العمق، من خلال المُسْتَطيلات المُلوَّنة بألوان أحادية، محاولاً الكشف عن عمقٍ ما خلف الإطار ووراء السطح. تركيباتُهُ كلّها تسير في هذا الاتّجاه، وهي تركيبات عبارة عن إطارات وتركيبات مُلَوَّنَة، قائمة على ثُنَائِيَّة الخطّ/اللون.

كما حضَّر نظريّته في التجريد معتمداً على ثنائي المادّة/الفراغ بموازاة ثنائيّة اللون/غياب اللون. لا تتعدّى الألوان البدائية والأولية، وهي متتالية ومتعاقبة على شكل مربعات منظَّمة جنباً إلى جنب: الأحمر/الأخضر/الأصفر/البنفسجي/الأزرق/البرتقالي. وهي كلّها تساوي المادّة، أما الأبيض/الرمادي/الأسود وهي لا تُعتَبَرُ ألواناً بالتالي تساوي الفراغ. يُميِّز «موندريان» بين مستويين من الواقع: الواقع الطبيعي والواقع التجريدي. هذا الواقع الأخير هو الأَجْدَى والأهَمّ، لأنّه يبلغ مستوى الجمال الخالص والانسجام الأقصى والطاقة الحيويّة. أَعْمَلَ نظرَهُ في الخطوط التي تمثِّلُ التجريد في أقصى درجاته: الخطوط الأُفقية أقلُّ تجريداً وعلى درجة من التَّعَيُّن بحيث يمكن استنتاجها من الأفق، أمَّا العمودية فالأكثر تجريداً مثل العلاقة بين الأعلى/الأسفل وبين السماء/الأرض.

الفصل الخامس

باراديغم الفنّ المعاصر

تَأَمُّلاتٌ في المفهوم

إنَّ ما يثير الانتباه في الفنّ المعاصر هو نهاية المعايير، وأُفول كلّ أحكام القيمة، بل وانهيار كُلِّ إمكانيّة للتقييم: لا جميل ولا قبيح، لا سامي ولا وضيع، لا راقي ولا داني، بل أدهى من ذلك لا وجود لفرقٍ بين الفنّي واللّافنّي. لم يعدْ لتاريخ الفنّ معالم طريق، أي لم يعد للتاريخ المقدَّس للفنّ وجود. كان هذا التاريخ على الأقلّ يرسم غايات للفنّ، ويُضْفِي مُسَوِّغَاتٍ للاتّجاهات الفنّية التي تسير وِفْقَ تطوُّر الفنّ نحو ماهيّته الخالصة. إنَّ الطفرات الحاصلة من الفنّ الانطباعي إلى الفنّ التكعيبي، إلى الفنّ التجريدي مَعْنَاهُ السَّيْر نَحْوَ تَلَاشِي الشيء أو الموضوع الفنّي. أمّا اليوم فالمشهد أعقدُ من أنْ يُمثَّلَ باتّجاهٍ أو غايةٍ.

فَقَدَ الفنّ، بحكم اتّجاهه نحو ماهيّته الخالصة، وبِفعل الثورات الفنّية المتتالية مَرْجِعِيَّاتِهِ ومضامينه ودلالاته. اقْتُلِعَ الفنّ من جذوره، ولم يعُدْ يُحيلُ سوى على ذاته. يُعْتَبَرُ الفنُّ إشكاليّاً اليوم مثل كلّ شيء: مثل العلم/التقنيّة، مثل الديمقراطيّة والرعاع والشعبوية. إنَّ أزمة الفنّ هي مِنْ أزمة المجتمعات

المعاصرة وانهيار الحكايات الكبرى. صار الفنّ مزيجاً من التسلية، ونوعاً من الميل إلى الاستعراض، والفرجة بحكم اتّحاده مع الصناعة الثقافيّة. صار الفنّ في أشكاله المعاصرة وثيق الصلة بالموضة، وبِصَالاَتِ العرض، وبأسواق الترويج وبمزادات البيع العلني.

أين الفنُّ المعاصر من ماضيه؟ أيُّ علاقة قرابة بَيْنَ فنٍّ كان في عصر وَلَّىَ مُسْتَقَرَّ الحقيقة، ووَدِيعَتَها والفنّ المعاصر المَيّالِ إلى صَدْمِ المشاهد، وإدهاشه إلى الحدِّ الذي يقترب فيه من اللعب، ومن التسلية أكثر من الخشوع بحكم الهالة التي تُحيطُهُ؟ بعدما كان المُعَوَّلُ على الفنّ في زمن الحداثة الاستعاضة عن الديني بالدنيوي، وعن أفول الآلهة بأشكال اليوتوبيا من كُلِّ حدب وصوب. أما حال الفنّ اليوم فيجعله أكثر مَوْرِداً ماليّاً وترفاً لنخبة الأعمال، ومداراً لأسهم وبورصات المال. وبعيداً عن أيّة رؤية تشاؤمية يجمل بنا أن نعرف التَّحَوُّلاَت التي طالت الفنّ من الداخل قبل المُحَدِّداتِ الخارجيّة، ومن طغيان القيم التبادلية على القيم الجماليّة.

عرف الفنّ المعاصر قطائع وتحوُّلاتٍ براديغمية حدّدت ممارسته في انتهاك القواعد، وخرْق المواضعات، وخلق ما يمكن تسميته بإبهار وصَدْمِ المتلقِّي إلى حدِّ وَضْعِ مفهومه موضع تساؤل، ومساءلة هويّته نفسها. فهو منذ الآن بلا موضوع ولا غائيّة ولا «باثوس» (pathos)، وانقلب على ذاته انقلاباً هائلاً مُشَكِّكاً حتَّى في كونه فناً. وراجت نعوت وتسميات تُفيدُ أَنَّهُ ليس فنّاً أو هو شيء مُضادٌّ للفنّ (non art, anti-art). وما إعلان «ماريل دي شان» عن عدائه لِكُلِّ ما هو بصري (haine de tout ce qui rétinien) سوى دليل على هذا التوجُّه الجديد. يمكن تحديد بعض ملامح هذا الانقلاب البراديغمي فيما يلي:

ـ هَـدْمُ العلاقة بين الـدَّال والمدلول، وفقدانُ الـدَّالِّ وتفكُّك روابطه بالواقع.

ـ إحداث شَرْخٍ في العمل الفنّي بين الشكل والمضمون، وبين الروح والمادّة: فلا مرجعيات تَحْكُمُهُ، ولا قواعد تَنْظُمُهُ.

ـ الاكتفاء من الزمانيّة بالآنية، ومن الديمومة بالحاضر والعاجل.

غَزَتْ الفنَّ المعاصرَ حُمَّى الجَدِيدِ، وغَمَرَتْهُ رَعْشَةُ المفاجئ إلى حدٍّ صار يُسَبِّحُ بشعار «كلّ جديد جميل». صار الجديد أشبه ما يكون بحاضِرٍ أزلي وعَوْدٍ أبدي. لا وجود في الفنّ المعاصر لمقولة التقدّم.

افْتَرَقَ مُؤَرِّخُو الفنّ المعاصر وفلاسفته بين مُمْتَدِحِين ومُنْتَقِدِين: فيما اكتفى بعْضُهُمْ «بدراسة باراديغماته وتحوُّلاته وانقلاباته مثل «هانيش»، نَحَى عليه بعضُهمْ الآخر بالنقد والتجريح ونَعْتِهِ بأسوأ النعوت أمثال «دوميك» و«كريستين سورجن» (Christine Sourgins): لَمْ تَرَ فيه هذه الأخيرة سوى لهاثٍ وراء السراب حين وسَمَتْ كتابها بعنوان (*les Mirages de l'art Contemporain*)، فهو لا يعدو كونه دوراناً في حلقة مُفْرَغةٍ. أكثر من ذلك تتَّهِمُهُ بالتَّحَالُفِ مع «الشمولية»، وهو في لحظات من تاريخه اقترب من الفاشية مثل التيّار «المستقبلي» (futurisme)، ومن النازية مثل «التيّار التعبيري». لا ترى «كريستين سورجن» في الفنّ المعاصر سوى حليفٍ لِعَوْلَمَة منطق السوق، ولتَدْوِيلِ الاقتصاد، وتغليب القيم التبادلية على القيم الفنّية والجمالية. لم يَعُدْ الفنّ المعاصر حاملاً لطوباوية الآتي، ولا لِأَحْلامِ المستقبل، ولا لإِشْرَاقَاتِ المُقْبِلِ من الأيَّام. خَلا من كلِّ وَعْدٍ بالسعادة.

إن الفنّ المعاصر أو الفنّ الما بعد حداثيّ قطع ما الحَكْيْ، بل قطع حتَّى مع الأشياء، ولم يعدْ من الضروريّ وجود الموضوع. يكفي أَنْ يشتغل على فكرة أو مفهوم، ومن ثمّ ظَهَرَ تيّار الفنّ المفهومي. ذهب مؤرِّخُ الفنّ «آرثر دونطو» (Arthur Danto) إلى حدّ الحديث والإعلان عن «نهاية الفنّ» أو «ما بعد الفنّ» لتميز هذه المرحلة عن سابقاتها. يُؤَرَّخ للفنّ المعاصر من فترة الستينيات من القرن الماضي. تخلَّص الفنّ من تاريخه، ولم يعد يستجيب إلى القواعد التي حكمته من قبل. يتعلَّق الأمر من الآن فصاعداً بما بعد تاريخ الفنّ. كلّ شيء يمكن اعتباره عملاً فنيّاً شريطة تَوَافُقٍ ما. إنَّ الإعلان عن نهاية الفنّ لا يعني مطلقاً التوقّف عن الإنتاج، بل فقط نفي الهيمنة الإمبريالية لفن على فنون أخرى. تتَلَخَّصُ المسألة في تغيير البراديغم: من المحاكاة إلى بناء الفنّ لأدواته ولموضوعاته دون تبريرها بحكاية تاريخيّة كبرى.

يُرْجِعُ «جان فيليب دوميك» (Jean Philippe Domecq) أزمات الفنّ إلى إعلانات وبيانات التيّارات الطليعية الحريصة على تمييز نفسها عن غيرها مثل الدادائيّة، والسورياليّة، والتعبيريّة، والتجريديّة. ينتقد «دوميك» الفنّ المعاصر من حيث ارتكازه على التسميات الجديدة بدل ثورات فنّية حقيقيّة. وعليه لا يُعرَّف الفنّ من خارج الفنّ، بل من داخله، وتِبْعاً لمعايير فنّية ضدّ استبداد سوق الفنّ والأسهم الماليّة والقيم التبادلية.

إنَّ التركيب والتسلسل أو الإنتاج الفنّي المُتَسَلْسِلِ كُلُّهَا أشكال جديدة في الفنّ المعاصر، والأمثلة على ذلك كثيرة: «دانييل بورين» (Daniel Buren) ولوحاته المتضمِّنة لخطوط أفقية، و«مارسيل دي شان» (Marcel Duchamp) وأشياؤه الجاهزة، كُلُّهَا تدلُّ على ثورة ذهنيّة للفنّ في العالَم

المعاصر. اقتحمت الأشياء الاعتياديّة أو أشياء الحياة اليوميّة والأشياء الاستهلاكيّة الدائرة الفنّية. أحدث «أرنولد شونبيرغ» ثورة موسيقية لمَّا ألف الموسيقى على نحو تسلسليٍّ ولا نغمي، وأقحم «بول كليه» تراكيب جديدة في عمله الفنّي الشهير «مربعات سحرية» (Carrés magiques). يمكن إجمال هذه الخصائص في ثورة الأشكال في الفنّ المعاصر.

نحن أمامَ أَمْرَيْنِ مُتَنَاقِضَيْن بخصوص الفنّ المعاصر: تارةً أمام تقريظ الفنّ المعاصر ومَدْحِهِ، وتارةً أمام هجائه وازدرائه. والحقّ ينبغي النظر إليه من زاويتيْن. هل الفنّ المعاصر يضمُّ كلّما اتّفق، ولا يحفز من الأمور سوى التافه، ومن الأشياء سوى الوضيع؟ طالما احْتُفِيَ بالفنّ كوَعْدٍ بِغدٍ أفضل، وحُمِّلَ آمال الإنسان الحديث، فإلى أيٍّ منْقَلَبٍ صار الفنّ المعاصر حيث لا يتراءى سوى كَلَهْوٍ بريءٍ، ومُتْعَةٍ غير مُؤْذِيَةٍ!

هل تَبَدَّدَتْ فيه إلى الأبد الطُّوبَى، وتلاشت وُعُودُ التحرّر والسعادة، وانتهتْ إلى وهم؟ إنَّ الأمر أكثر تعقيداً ممّا يبدو. إنَّ الفنّ المعاصر مُتَعَدِّدُ الأبعاد، يقتضي تحليلاً متأنّياً نظراً إلى أنّه يختزل في بنيته الداخليّة تناقضات المجتمعات المعاصرة. لا شيء يمنع من النظر إلى منجزات الفنّ المعاصر بوصفها أفعالاً أو ردوداً قويّة، واحتجاجية صارخة في وجه أشكال التنميط، والقَوْلبَة التي طالت العالم المعاصر. مثلا لمَّا احْتُفِيَ بالمِبْوَلَة كعملٍ فنّي يمكن اعتبار هذا صرخة وإدانة للمجتمعات الاستهلاكيّة التنميطية. إنَّ تحدِّيات الفنّ المعاصر كثيرة ومعقَّدة ومتشابكة، فهو في الوقت الذي يفسح فيه المجال لهدم كلّ شيء بما في ذلك القيم الفنّية ذاتها، فإنَّه يحتاج إلى إعادة تأسيسٍ إيتيقيٍّ ضدّ هيمنة الرأسماليّة الاقتصاديّة والنيو ـ ليبرالية المُتغَوِّلَة.

اسْتُعِيرَتْ تسمية أو مُفْرَدة الفنّ الما بعد حداثي من العمارة الحديثة وخاصّة مع «دانييل بيل»، ثمّ تطوَّر هذا الاستعمال بموازاة تسميات أخرى مثل عبارة ما بعد الأيديولوجيات، ومصطلح المجتمعات ما بعد الصناعيّة. كما ضُمِّنَ مفهوم «ما بعد الحداثة» لدى «جان فرانسوا ليوطار» معنى نهاية الحكايات أو السرديات أو المرويات الكبرى (métarécits) والتي ترتكز على سردية التقدُّم اللّانهائي، والعقل الكوني، وكل نظريّة تدَّعي تفسيراً كونيّاً للإنسان والعالم والتاريخ.

وبالمقابل هناك معانَدَة ومُمَانَعة للتيّارات الما بعد حداثية في الفنّ والفكر، واتّهامها بنزعة ليبرالية محافظة، وبانتمائها إلى نزعة فوضوية، مثل الفلسفة التفكيكية وفلسفة الاختلاف وغيرهما من الفلسفات. هل يتعلّق الأمر ـ حسب الناقد الأمريكي «آرثر دانطو» ـ بنهاية تاريخ الفنّ، أو بما بعد تاريخ الفنّ، حيث اجْتُهِدَ في تأويل ما تعنيه هذه العبارة، وما يترتَّبُ عليها من نتائج من قبيل صعوبة التَّمييز بين ما هو فنٌّ وما ليس فنّاً. لقد ابْتُدِعَتْ مفردات، وَنُحِتَتْ مفاهيم مُسْتَغْرَبة للدلالة على تيّارات الفنّ المعاصر من قبيل ما بعد الطليعية (post-avant-garde) فكيف يمكن التأليف بين كلمتيْن متناقضتيْن وهما « قبل» (avant) و«بعد» (post) في مفردة واحدة؟ ومهما يكن من أمر، إنَّ الفنّ الما بعد ـ حداثي جامع لكلّ التناقضات الممكنة، إحدى عَيْنَيْهِ على المستقبل، والأخرى على الماضي. من علاماته البارزة تهجين الأشكال، ومزج الأنواع، وانتقائية في الأساليب. وقد ساهمت المعارض والتظاهرات في تكريس التيّارات الفنّية الما بعد حداثيّة منذ سنوات الثمانينيات. ازدهرت في تلك الآونة مقولة الأزمة، وأُثيرت أزمة الفنّ المعاصر بما هو فنّ غير مستقر على حال، فنّ مضطرب، ومتقلّب، مؤقت، ومَشْمُولٌ بفوضى المعايير. كلمة فوضى تمثل لوحدها القوى المتجاذبة في الفنّ المعاصر. يمكن رصد أزمة

الفنّ المعاصر حسب «مارك خيمنيز» فيما يلي: «يمكن تجميع بعض الأقوال المُقْتَطِفَةِ من التعليقات الأخيرة من أجل تركيب لوحة تُفيدُ حالة هذا الطوفان: «سوق الفنّ في انهيار، شبكة ثقافية يعمُّها التعتيم وعدم الشفافيّة، نقد وَجِلٌ، حداثة دكتاتورية، نزعة طليعية إرهابية، وسائل اتّصال تدمج كلّ معارضة، وتعليم فنّي باهت...وموسيقى معاصرة نخبوية، وفنّانون دَجّالون...»[1].

إنَّ المفارقة اليوم تكمنُ في إثبات أزمة معايير الفنّ من جهة، وفي ازدهار سوق الفنّ وزيادة أسهمه في البورصات العالميّة، وتكاثر صالات البيع بالمَزَادِ العَلَنِيِّ إلى حدٍّ يمكن الحديث في هذا السياق عن الفنّ بوَصْفِهِ قيمة ـ ملاذ (valeur-refuge) يُسْتَثْمَرُ فيها. تلعب قيم الاتّصال ووسائطهما والتواصل في الفنّ المعاصر دوراً في إرساء أشكال توافقية حول ما الفنّ؟ كما يلعبُ الوسطاء الفنّيون أدواراً حاسمة في ترويج المنتجات الفنّية. ولا يمكن تجاهل تعاظم دور العوْلَمة في اتّساع دائرة الفنّانين والمختصّين والمستثمرين وفي تقاسم المعايير الفنّية، فضلاً عن أهميّة أنساق الصناعة الثقافيّة في ازدهار الخيرات الثقافيّة واستهلاكها. الآن ما يميِّزُ الفنّ المعاصر هو أنّه صار جزءاً من المنتجات الثقافيّة.

أوّلاً: التّحدِّي الإستتيقي

ما جدوى الإستتيقا في ظلّ استبداد أنظمة الصناعة الثقافيّة، وفي إطار أشكال التوافقات الفنّية، وفي إسار قيم السوق، وسياسات ترويج المنتجات الفنّية؟ ما الدور الذي يمكن أَنْ تلعبه في استرداد الفنّ لِقِيَمِهِ الجماليّة واستبعاد ـ قَدْرَ المُسْتَطَاع ـ قِيَمِهِ التجاريّة؟

(١) Marc Jimenez, *Qu'est- ce que l'esthétique?* (Paris: Folio Essais, 1997), p. 419.

الإستتيقا وليدةُ قِرَانِ الفَنِّ بالفلسفة، بعد اهتمام الفلسفة بالميتافيزيقا والوجود والأخلاق والسياسة. لا غِنَى للفلسفة عن الفنّ، ولا للفنّ عن الفلسفة، والفنّ بدون فلسفة مجرَّدُ مَوْرد استهلاكي، أو بضاعة ثقافية ترفيهية. وفي كلِّ الأحوال سواء كان: «أداة تربوية، أو جليلاً لاهوتيّاً، أو آلة دعائية، أو نسخة طبيعيّة، أو مظهراً غير مؤذٍ، أو نسخة للواقع، أو إسقاطاً استهاميّاً، أو شهوة نرجسيّة، أو موضوع رغبة، أو وسيلة معرفة، كان الفنّ دوْماً لعبة بيد الفلسفة، ولكنّها تنظر إلى هذه اللعبة بكيفية جدِّيَّة...»(٢). والأَهَمُّ من هذا كلّه يُعتَبَرُ الفنّ هو السؤال الأساسيّ في الفلسفة، ليس لأنّه أهمّ من سؤال الوجود والقيم والمعرفة، وإنّما يتقاطع معها جميعها.

ثانِياً: في ما وراء الإطار/اللوحة

ينبغي التأكيد على أنَّه، بموازاة مع تحوّلات البراديغم، ابْتُدِعَتْ طرائق وتقنيات أدارت ظهرها للوحة وللإطار اللَّذين هَيْمَنَا على الفنّ الحديث، وابتُكرت التَّنْصِيبَةُ (installation) التي ليست منحوتة لأنّها زائلة، وفنّ الأداء (performance) الذي يعني أنَّ مقترحات الفنّ المعاصر هي عبارة عن مشهد أدائي يستدعي مَسْرَحَتهُ بكيفيّة تفاعليّة بين الفنّان وجمهور المُتَلَقِّينَ. وأخيراً يُقَدَّمُ العمل الفنّي في عدم اكتماله، وأثناء حدوثه (Happening). إنَّ فَنَّ الأداء والإنجاز يقوم على أفعال أمام الجمهور، وفي الزمن الواقعي، يقوم على التوسُّل بكلّ الوسائل والوسائط الممكنة لتبليغ فكرة، والإفصاح عن نِيَّةٍ من خلال تحويل المعنى وتمويه الدلالة. ومن خصائص فنّ الأداء أنَّ كلّ شيء باقٍ إلى حين، وزائل في آنِ وأَوَانِ عَرْضِهِ. ينسحب هذا الملْمَحُ الوقتي

(٢) Ibid., p. 431.

على ما يُعرف بالرسم او التلوين الآني (Action Painting) الذي يقتنصُّ اللّحظات الهاربة، ويترصَّدُ ضربات الحظّ، ويقتفي آثار ما تسنح به الصِّدفة، ويقطف ثمار ما يَغْمِزُ به اللاشعور، وما يُلْمِزُ به العقل الباطن. اللوحة مساحة تُرَشُّ بالألوان، وتُبْسَطُ عليها الصباغة بحثاً عمّا يختبئ تحت قشرة الوعي.

لا تُعَدُّ التنصيبات في الفنّ المعاصر ولا تُحْصَى. وتستعمل كُلُّ الفنون لإنشائها، من فنّ الفيديو وفنون المشهد والعرض، فضلاً عن الموضوعات الصناعيّة من آلات وأجهزة وغيرها. كُلّ الأدوات والموادّ والأشرطة جيّدة لتشييدها.

ثالثاً: مقام القبح والذوق الرديء أو «الكيتش» في الفنّ المعاصر

إنَّ هذا اللفظ ألماني الأصل، ويُقْصَدُ به كلّ ما يشيرُ إلى البذيء والوضيع، وما يخالف الذوق الرفيع. وما «الكيتش» سوى صنيع الثورة الصناعيّة. ويرى «كليمون غرينبيرغ» (Clément Greenberg) أنَّ ال«كيتش» منتوج ثقافيّ مُوجَّه إلى العامّة والرَّعَاع، وعموم الناس، والسواد الأعظم منهم، وذلك في غياب الثقافة العليا ثقافة النخبة. يقول: «وهو مُوَجَّهٌ (أيْ الكيتش) إلى جمهور غير حسَّاس بالقيم الثقافيّة الأصيلة أو الحقَّة ومع ذلك إلى جمهور نَهِمٍ إلى هذا الترفيه ...»[٣]. ويُضِيفُ قائلاً: «الكيتش ميكانيكي، ويعمل وفق (formules) صِيَغٍ مُعيَّنة»، ويقول أيضاً: «إنّه بقايا الأشباه الوهميّة لزمننا الحاضر»[٤]. «الكِيتش» استنساخ رديء، وإعادةُ إنتاجِ مُبْتَذَلةٍ

---

(٣) Clément Greenberg, *Art et culture: Essais Critiques* (Paris: Macula, 1988), p. 16

(٤) Ibid., p. 17.

للأعمال الفنّية. والجدير بالذكر أَنَّ ثمّة علاقة عضوية بين «الكيتش» والذوق البذيء والوضيع والمنحطّ. ولعلَّ مَرَدّ انتشار «الكيتش» إلى الآلة والآلية والتصنيع في المجتمعات الحديثة.

يَتِمُّ إنتاجه آليّاً، وهو خادع، وينتج كُلَّ أشكال الخداع والأوهام، وليس كُلُّهُ مُجرَّداً تماماً من كلّ القيمة بل يمكن أن يحوي قيمة ما. وغالباً ما ازدهر «الكيتش» مع الثقافة الدنيا الحديثة والمعاصرة. وهو نافع ماديّاً ومُرْبِحٌ ماليّاً، لذلك يُلجَأُ إليه عندما تتعذّر أو تستحيل المنتجات الثقافيّة القيِّمة. وارتبط بتطوّر التيّارات الفنّية الطليعية إلى حدّ أنْ وَقَعَ بعض الفنّانين في سحره وجاذبيته. المجلات ذات الانتشار الواسع نفسها تشتغل وفق ذهنية «الكيتش». لقد صار عالميّاً.

إنَّ الكيتش مقلّدٌ رديء للفنّ الراقي. يزدهر «الكيتش» عندما ينتصر الوهم، والنسخ الباهتة، وعندما تحلُّ الأيديولوجيا الشمولية، وحينما تسود الدعاية، وينتصر الحقد على الثقافة العليا. وذاك ما كان في ظلّ النازية والفاشية والستالينية. إنَّ الجهالة الثقافيّة والفنّية نَصِيرٌ أساسيٌّ لرداءة الذوق ووضاعته، وعليه تأسّست ـ وتَتَأَسَّسُ ـ الأنظمة الشمولية.

إنَّ «الكيتش» مصطلح يُفيدُ في الفنّ ما هو منحطٌّ وبذيء ومذموم ومُنَفّر، وقد يفيد سَقْطَ المَتَاع، وتعود أصولُهُ إلى منتصف القرن التاسع عشر. وحسب الناقد الفنّي «كليمون غرينبرغ» هو تقليد مفعول التقليد. وقد اتّخذته التيّارات الطليعية مَطيّةً للتمرُّد على الفنّ الرسمي، أو الفنّ النخبوي، ومن ثمّ لا نَعْدِمُ وجود علاقة قويّة بين «الكيتش» والثقافة الجماهيرية. «الكيتش يضع الفنّ في متناول الجميع.

ثمّة علاقة وثيقة بين «الكيتش» والدَّمَامَة أو القبح. يُسَتَعَادُ اليومَ القبيحُ أو الذميمُ في الجماليّات والفنون المعاصرة جَنْباً إلى جنب مع الجميل بِحُكْم ما خضع له هذا الأخير من نسبية جعلتْهُ، إنْ لم نقلْ يتساوى مرتبةً ومَقَاماً مع الأوّل، فعلى الأقلّ يُنافسُهُ ويُعاكِسُهُ. صار القبيحُ ضروريّاً، بل، شراً لا بدّ منه في الفنّ المعاصر. اقترن القبيح أو الدّميم بالشرّ إلى حدٍّ الحضور المُزْعج والمقلق في الموسيقى الصاخبة، وسينما الرعب، والأشباح العائدة من الموت والمنبعثة من القبور. لا مجالَ بعْدَ الآن إلى إقامة تعارض بين الأضداد، بين الجميل والدميم. إنَّ «الكيتش» علامة على الذوق الوضيع أو الذوق الرديء الذي يدفعُ نحو المقزِّز والمنفّر.

رابعاً: في نقائض الفنّ المعاصر

صار الفنّ المعاصر موضعَ سؤال وجدال بسبب الأزمة التي عصفت بأسسه. يمكن الحديث عن أزمة أُسُسٍ في الفنّ المعاصر على غرار أزمة الأسس في العلوم مع استحضار الفارق بينهما. لم يعد مفهوم العمل الفنّي يحظى باتّفاق أو بِتَوَافُقٍ ممكن. لا تسعف مقولات الذوق ولا الاستمتاع في تعريف ما هو. لا الجميل ولا الجليل ولا المأساوي يمكنها أن تحيط به. لا وجود لتعريف ممكن للفنّ بقدر ما أَنَّ ثمّة تعريفات مختلفة وأحياناً متناقضة. إذا تأمّلنا دعوى «مارسيل دي شان» التي يزعم فيها بأنَّ همَّهُ ليس إبداع أعمال فنّية جميلة، وإنتاج أعمال لا علاقة لها بالفنّ، ولا بالجمال يمكن استنتاج أنّ الفنّ المعاصر ـ على الأقلّ تيّاره الفنّي المتمثّل في الأشياء الجاهزة (Ready made) ـ لم يعد يستمدُّ شرعيّته من أَيَّة قواعد مُسبقة.

تتضمّن دعواه ادِّعاءً مَفادُهُ أَنْ ليس من الضروري أَنْ تكون الأشياء الجاهزة أعمالاً فنّية، ولكن في المقابل كلّ الأعمال الفنّية أشياء جاهزة.

ليس باستطاعة مَلَكَةِ الذوق عند «كانط» أن تستمتع بهذا الموضوع، أو بهذا الشيء المُقَزِّزِ. وظف «مارسيل دي شان» هذا الشيء المُقزِّز من أجل شَنِّ حربٍ فنّيةٍ على مقولة «الذوق الرفيع» ذات الأصول البورجوازيّة. إنَّه بمثابة فعل احتجاجٍ صادمٍ لِكُلٍّ المقولات الجماليّة، وشهادة على مزاحمة الأشياء الصناعيّة للموضوعات الفنّية.

ترى «آن كوكلان» أنَّ الفنّ الحديث محكومٌ بنظام الاستهلاك، بينما الفنّ المعاصر محكوم بنظام التواصل. وترى أَنَ «مارسيل دي شان» هو الذي أعلَنَ أنَّ فِعْلَهُ المؤسِّس مُنْطَلَقٌ لمفهوم جديد للفنّ المعاصر، أو هو البراديغم الذي يلغي كلَّ ما سبق. ويمكن تلخيص الثورة الجماليّة التي أحدثها في العناصر التالية: إعلانه طلاقاً بائناً بين الفنّ والجمال، واعتباره الفنّ ليس سوى نَسَقٍ دلاليّ مثله مثل باقي الأنساق، والدائرة الفنّية موسَّعة بالقدر الذي تضمُّ في أحضانها الدميم والجميل وكلّ الأضداد الممكنة. ولكنّ فعله التّأسيسي لم يصدر من فراغ، ولمْ يعتمد الطاولة الممسوحة. إنَّه بالأحرى مرَّ قبل مرحلة «الأشياء الجاهزة من تياريْن أساسيّيْن في عصره هما الانطباعيّة والسورياليّة، وكان في البداية يمارس التصوير الصباغي على منوال/وضدّ، وفي أثناء ذلك، وبعد نزوله ضيفاً على الدادائية قطع مع الممارسة الفنّية السائدة. صار الفنّ معه عرضاً وإظهاراً لأشياء جاهزة سلفاً، ومصنوعة مُسبقاً هي المسمّاة أشياء جاهزة: عجلة الدراجة، المِبْوَلَة،.. إلخ.

عرّف نفسه بأنّه ليس فناناً وإنّما بالأحرى ضدّ ـ فنّان (contre artiste) أو فنّاناً مُضَادّاً. لا يقوم بِاعْتِصَار أعمال فنّية من ذاتيّته، وإنما يُظْهِرُها ويبرزها بواسطة علامات وإشارات يوجهها حيث يريدها أَنْ تدلّ على هذه الدلالة أو تلك. وللقطع مع المنظور الجمالي ومع ذاتية المُبدِع عمد إلى اعتبار الرائي أو الناظر هو صانع العمل الفنّي. من تيّاره المعروف بـ«تيّار الأشياء الجاهزة» تفرَّعت وتفرقت ضروب من المدارس منها الفنّ ـ المفهومي، والبوب آرت (Pop art) وكلُّ ما تلا ذلك من فنون توسّلت بأشكال جديدة تقوم على التنصيبات (installations) وكل أنواع العرض ومظاهره.

أمّا ما أعقب تلك الحقبة الموسومة بالمعاصرة فيمكن إجماله في تشكيلات الفنّ ما بعد الحديث وما بعد المعاصر.

خامساً: نماذج من الفنّ المعاصر

يختبر الفنّ المعاصر التجاربَ الحَدِّيَّة، والخبرات القصوى، ويدفع البحث عن الجديد إلى الحدود الممكنة بل حتّى المستحيلة. و«دميان هيرست» (Damien Hurst) من طينة هؤلاء الفنّانين الذين هجموا، وانتهكوا القواعد، واخترقوا الحدود، حيث يقول «كلّ شيء بالنسبة إلي فنّ»[٥].

تَخَلَّصَ هؤلاء من البراديغم الحديث المُنَافِحِ عن الذاتية، والحياة الداخليّة للفنّان، وعن أصالة العمل الفنّي إلى اتّفاقات أخرى. فلا وجود لتنصيبة فنّية، ولا لأداء فنّي، ولا لشريط فيديو يمكن أَنْ يدَّعي تفخيمها إلى

---

(٥) Nathalie Heinich, *Le paradigme de l'art contemporain: structures d'une révolution artistique* (Paris: Gallimard, 2014), p. 55.

درجة عمل فنّي، وأنَّ المُبْتَغى هو التشويش على القوانين الفنّية السابقة. جرؤ الفنّ المعاصر على مساءلة واستفهام كُلّ ما سبق للفنّانين المنتمين للعصر الحديث أَنْ تواضعوا عليه من قواعد إلى حدٍّ أن بعض الفنّانين المعاصرين، من إفراطهم في عمليّة انتهاك الأخلاق والقوانين، أثاروا مشاعر السخط عليهم، وعرّضوا أنفسهم إمّا إلى تذمر الناس، أو سُخْطِ المؤسّسات واستنكار الرأي العام. يمكن أنْ نورد منها على سبيل المثال لا الحصر أمثلة من نوع ملاحقات قضائيّة بِتُهَمِ اغتصاب الأطفال أو غيرها.

يمكن إجمال تلك المظاهر تحت مُسمّى «انتهاك القواعد» وَ«اختراق الحدود» والتوسُّل بأسلوب الفضح لإثبات انفصالها عن قواعد الفنّ الحديث.

لم تتوقَّف إنجازات الفنّ المعاصر عند حدٍّ، فهو دائماً في اختبار للتجارب الحدِّية ودَفْعِهَا إلى أقصاها. فهذا فنّان إيطالي اسمه «مانزوني» (Pierrot Manzoni) صَنَعَ أَوْعِيَّةً لتخزين البراز، وهذا فنّان آخر اسمه (Wim Delvoye) صنع آلة تبدأ بهضم المأكولات والأغذية انتهاء باستخراج البُراز. إنّ الهدف من هذا كلِّهِ إدانة للمقولة الإيديولوجيّة المُتمثِّلَةِ في «الذوق الرفيع» (Le bon goût) وتكذيبها بمقولة التَّقَزُّزِ.

«بواسطة التركيز على التجارب الحَدِّية يُجيبُ الفنّ المعاصر على انتظار الانفعالات القويّة أكثر من الارتقاء الروحي أو الشعور الجمالي كما كان عليه الحال في البراديغم الكلاسيكي والحديث»[٦]. إنَّ اللعب على تجربة الحدود، وعلى حَبْلِ مفاجأة الجمهور، وعلى الصدمة الشعورية لديه تلك من أهمّ خصائص الفنّ المعاصر.

---

(٦) Ibid., p. 62.

يستهدف الفنّ المعاصر مقولات من قبيل «الأصالة» و«الفرادة» أو «التفرُّد» و«الصدق في التعبير» واعتصار الجوارح، ولواعج الحياة الداخليّة. ويشنُّ حرباً على نظام فات وولّى. لم يعدْ الفنّ المعاصر يستجيب لمقولاتٍ اعْتُبِرَتْ أشياء عَفَّى عنها الزمن مثل الأمر القطعي المطلق الخاصّ بالحياة الداخليّة، وبالصدق وغيرهما. يُضاف إلى تلك الخاصيَّة نوع من السخرية السوداء (Ironie)، ومن النزعة الكلبية الظاهرة، ومن الاستهزاء الذاتي حتّى أن بعضهم أمثال «ميريزيو كاتلان» (Maurizio Caletelan) صرَّح بأنّه ليس سوى مُهَرِّج. لا وجود في الفنّ المعاصر لما يُسَمَّى إبداعاً من الأعماق، ومن الجوارح، كلّ ما هناك اعتماد إجراءات خارجيّة لا تَمُتُّ إليها بصلة مثل إضافة شوارب لـ«الجوكاندا»، أو إعادة إنتاج الرسوم المتحرّكة من قِبَل «روي ليشتنشتاين» في الحجم الكبير. أمَّا علاقة الفنّ المعاصر مع المال فوثيقة إلى حدّ أنَّ بعضهم يعترفون بسعيهم للنجاح المالي. ويمكن في هذا الصدد سَوْقُ مثال «آندي وارول» ومؤسسته المسمّاة «لافاكتوري». لا يعبأ الفنّ المعاصر بِمَقُولَتَيْ الجمال والذوق الرفيع، بل قد يُتَوَسَّلُ بها من أجل تبليغ أشياء مُقْلِقَة ومُسْتَفِزَّة. أكثر من ذلك نُسِفَتْ حتّى مقولة الفنّ ذاته.

سادساً: في تقنيات إنتاج الفنّ المعاصر

لا يمكننا فَهْمُ اكتشافات الفنِّ المعاصر وتجاربه دون استحضار معطىً أساسي يتمثَّل في ضُمُورِ مفهوم التَّمَثُّلِ وبُرُوزِ مفهوم العرض. وفي الآن نفسه تراجع الصباغة أو التَّلوين، وأُفُول اللوحة والإطار. بدل اللوحة، والألوان، والريشة، والسَّنَد، والقماش وغيرها ظهرت أدوات أخرى لا قِبَلَ للفنّانين المنتمين للباراديغم الحديث بها. غادرت الألوان والصِّباغة فضاء

الفنّ المعاصر، ولم تعد تستند إلى أيّ ادِّعاء للتعبير عن جوارح الفنّان وحياته الداخليّة. هناك تيّار كامل من الفنّانين يحملون شعار: نحن رسَّامون ضدّ مفهوم الرسم. والأمثلة على ذلك عديدة: أمثال «أندي وارول» و«روشنبيرغ» الذي اكتفى بالاستعاضة عن اليد والأنامل بالفرشاة بـ (rouleau) فالمسألة تفوق مجرَّد آليّة وتقنية. حتّى الذين استمرُّوا في استعمال الصباغة، أفْرَغُوهَا من فحواها التعبيري. ولم يَعُدْ يُعْتَبَرُ مضمونها السردي، ولا يُحْفَلُ بِمَا تَقُولُهَ أو تَحْكِيهِ. لا سرد ولا حكي ولا أي شيء. ومن أَوْجُهِ التَّمَرُّدِ على الصباغة أو الرسم أو التلوين استعمال الألوان الأُحادية عند أصحاب التيّار التقشّفي والمُكْتَفِي بأقلّ المواد (les minimalistes). فهي لا يمكن أن تُحَمَّلَ أيّة حكاية أو سرد، ولا يمكن أن تُضَمَّنَ أَيَّةَ مشاعر داخلية أو ما شابهها.

تُفهَم الألوان في هذا المقام كأنغامٍ موسيقية، وإيقاعات نغمية لا تُحمَلُ على مَحْمَلِ الخَاصِّيَّاتِ التعبيريّة إلاّ ما خصَّ المساحات اللَّونية. يمكن ذكر أمثلة الفنّانين الذين واصلوا استعمال الصباغة أو التلوين ولكنَّهم استبدلوا واستعاضوا عن البراديغم الحديث بالمعاصر: «إيف كلاين» (Yves Klein) و«بويز» السالف الذكر.

سابعاً: بعض سمات الفنّ المعاصر

بعد استبدال النموذج أو البراديغم الحديث بالمعاصر ـ بعد ثوراتٍ وأشكالٍ من المقاومات عنيدة من قِبَلِ المُنَاوِئِينَ ـ يمكن استشفاف بعضِ سمات الفنّ المعاصر على سبيل الافتراض لا اليقين. أخلى الفنّ المعاصر فضاءه من أيّة قيمة جماليّة للموضوع، لأنّهُ يمكن التوسُّل بكُلِّ شيء كيفما كان في العرض والمنشأة والأداء.

المبدأ الأوّل: عَمِل الفنّ المعاصر على تبجيل الـزَّوال والامّـحاء والعبور ضدّ كُلِّ ادِّعاءٍ للبقاء والخلود، وهو ما تُعبِّرُ عنه «ناتالي هاينيش» في كتابها بـ(éphèmérisation). إنَّ المُهِمَّ في الفنّ المعاصر ليس الموضوع، وإنما الفعل، والحركة، والحدث الذي لا يدوم سوى لحظة العرض أو لحظة الأداء. الأمكنة كلّها جيّدة للعرض وقابلة للأداء خارج مساحات العرض الرسميّة من مساحات ومتاحف وصالات وغيرها. يمكن أن تُعرَض في طرق مهجورة (les Happening de Kaprow) أو في حانة ما في الطابق السفلي أو غيرها من الأمكنة.

المبدأ الثَّاني: هناك مبدأ في الفنّ المعاصر وهو «التَّهْجِين»أو «الهَجْنَة» (hybridation) الذي يمزج بين أدوات وأشياء متنوّعة ومختلفة. فالمنشأة أو التَّنْصِيبَة لا هي بالمنحوتة رغم أنها مكوَّنة من ثلاثة أبعاد، ولا هي باللوحة ما دامت تفتقر إلى الإطار. أما الأشياء المُكَوِّنَةِ لها إمّا تكون صناعيّة أو طبيعيّة، مادّية وغير مادّية: أشرطة فيديو وصور فوتوغرافية وأفلام.

المبدأ الثالث: في الفنّ المعاصر وهو المتعلِّقُ باللامادِيَّة أو تحويل كلّ الأشياء إلى أشياء لامادية قد تكون مرئية أو بصرية أو ما شابه. فيها دعوة إلى المتلقّي لخوض غمار تجارب بصرية.

المبدأ الرابع: في الفنّ المعاصر يتمثَّلُ في المَفْهَمَة أو إبداع المفاهيم. الفكرة هي المُوحِيَّة بما يريد الفنَّان تبليغه. وإذا وَسَّطَهَا مَادِّيّاً أو قَدَّمَهَا عبر شيء مادِّيٍّ فإنّما ليتّخذه تعلَّة أو مطية ليس إلَّا فالفكرة تظلُّ حيَّةً حتّى بدون أَنْ تتمدَّد أو تتّخذ طابعاً مادِّيّاً. هنا يمكن القول بعودة للمثل الأفلاطونية في صميم الفنّ المعاصر.

ثامناً: تيّارات الفنّ المعاصر

١ ـ مدرسة نيويورك أو التعبيريّة التجريديّة

نُلاحِظُ في دلالة المفهوم أنّه اسْتُعْمِلَ لتقريب الصلة بين تعبيرية «كيرشنر» وتجريدية «موندريان» و«ماليفتش» وعناصر تشكيليّة أخرى. سَعَتْ كوكَبَةٌ من الفنّانين المهاجرين من أوروبا وآخرين من أصولٍ أمريكيّة إلى إنشاء حساسيَّة فنيَّة وبصريَّة في عالم ما بعد الحرب. من أهمّ هؤلاء «جاكسون بولوك» و«كونينغ». ابتكروا طرائق جديدة في الرسم عُرِفَتْ تحت مُسَمَّى «الرسم بالفعل» (Action Painting) واستعملوا تقنيَّات مُبْتَكَرَة تخرج من تقليد الإطار/اللوحة، ومن الفرشاة والقماش للوصول إلى الرَّش (Dripping) و(all over drip).

٢ ـ جاكسون بولوك ولانهائيَّة الصباغة

الواقعة الأساسيّة التي يمكن أخذُها بعين الاعتبار هي هجرة الفنّ المعاصر من باريس إلى نيويورك. وصارت هذه الأخيرة عاصمتُهُ وَمَحَجُّهُ وَوِجْهَتُهُ التي لا محيد عنها. أحدث «بولوك» رَجَّةً في الفنّ تفكُّراً وتصوُّراً، وحاوَلَ من داخل إطار اللوحة تفجيرها بما يفتحُ آفاقاً جديدة، تخرج بها من نظام التمثُّلِ والتشخيص إلى نظام التعبير التجريدي أو التعبير المُجَرَّد، في محاولةٍ للقبض على الصور الما قبل ـ شعورية التي تزدحم في مخيّلته التشكيليَّة والتصوريّة. لا يخفي تأثّره بالتحليل النفسي مُمَثَّلاً في «سيغموند فرويد» و«كارل يونغ». وللتذكير فقد أجرى لنفسه تَحْلِيلاً نفسيّاً ذاتيّاً بما يستلزمه من غوصٍ في أعماق عقله الباطن. وانتصر لفكرة أنَّ الفنّ يُتيحُ للفنّان الرجوع إلى استلهام الصور المُتَأَتِّية من الأحلام، وما يصاحبها من صور بدائية. تبنَّى فكرة «الكتابة الآلية» ـ وهي فكرة ذاتُ مصدَرٍ سوريالي ـ وطبَّقها

على اللوحة. انتقل من أساليبَ فنيّةٍ عِدَّةٍ: من تشخيصي إلى نصف تجريدي إلى تجريدي بالكامل، ولَكِنَّ التجريد عنده يستمدّ قوّته من التعبير بالألوان.

٣ ـ وليم كونين

يُنسَبُ إلى التعبيريّة التجريديّة وإلى مدرسة نيويورك. اشتهر بسلسلة لوحات مدارُها على المرأة وعناوينها تحمل العنوان نفسه. أثرُ التَّكعيبية بادية عليها من حيث الميل إلى رَسْمِ أحجام الجسم دون مراعاة نظام التَّمَثُّلِ والتشخيص، ودون اعتبار لزوايا النظر، مع استعمال لألوانٍ أوّلية بكيفية قصدية. إنّها أعمال هي عبارة عن محاكاة ساخرة لنموذج المرأة العارية في الرسم الكلاسيكي، ولكن منظوراً إليها بعين ساخرة، ومُقَدَّمةً بشكْلٍ وَحْشِيٍّ استفزت الجمهور أثناء عرضها. هناك لوحة ذات ملمحٍ تجريدي تشخيصي تُصوِّر شيطاناً أثناء العزف على البيانو. يعارض «كونينغ» التصنيفات فهو يزاوج بين التشخيص والتجريد، والدليل على ذلك احتفاظ لوحاته التجريديّة بعناصر مُسْتَمَدَّة من الواقع مثل لوحته بعنوان «أنوار شمال المحيط الأطلسي» The North Atlantic Light, 1977 المتمثِّلة في أمواج البحر وزُرْقَتها.

تاسِعاً: الفنّ المَفْهُومِيّ وتَنْصِيبَاتُهُ

١ ـ «دانيال بورين» وأَعْمِدَتُهُ

يُعْتَبَرُ «دانيال بورين» (Daniel Buren) من أعمدة الاتّجاه التقشُّفي (minimaliste) وتَسْتَعْصِي أعمالُهُ على إدراجها ضمن التيّار التجريدي. أبدع أعمالاً في إطار ما يُسَمَّى بتيَّار الأثر الفنّي في عين المكان (work in situ)، ومن أشهرها (affichages sauvages) و«مفاهيم» (concepts) حيث

أَحلَّ المفهوم محلّ الموضوع، وأيَّدَهُ «جوزيف كوزوت» (Joseph Kosuth) في رأيه بأنّ الفنّ فكرة أو مفهوم قبل كلّ شيء. وتزامن التيّار المفهومي في الفنّ مع الإعلان المُدَوِّي لما بعد البنيوية عن موت الذات. استلهم أعمال «مارسيل دي شان». أنجز أعمدة عليها خطوط عمودية باللّونيْن الأبيض والأسْوَدِ خارج فضاء المتحف، وبالضبط في ساحة قصر «بور رويال» التي كانت مرآباً للسيارات، حتّى أنّه عُرِفَتْ بأعمدة «بورين». صارت هذه الخطوط الأفقية ماركة مُميِّزة لإنتاجاته الفنّية، وهي مختلفة من حيث مقاييس عُلوِّها من الأَقْصَرِ إلى الأَطْول. أغلب أعماله قائمة على مفاهيم تَتَمَرَّدُ على فضاء المتحف، وتُعرَضُ في عين المكان (in sitù) سواء ساحات أو فضاءات عامّة حضرية ومعمارية من أجل إبراز محدوديّة الصباغة والتصوير. انطلق في فنّه من درجة الصفر في الصباغة. يكتفي فيها بالقليل والأقلّ وانطلق فيها من مساءلة الموضوع الفنّي نفسه في علاقته بالفضاء.

٢ ـ جوزيف كوزوت وكَرَاسِيُّهُ الثلاثة

«جوزيف كوزوت» من أعلام التيّار المفهومي في الفنّ، هَدَفُهُ تحرير الفنّ المعاصر من نظريَّات الفنّ الحديث. وأيّدهُ الناقد «كليمنت غرينبيرغ» (Clément Greenberg) في رأيه. الفنّ في رأيه صانع للمعنى ومن هنا أهميَّة المفهوم في الإبداع الفنّي. الفنّ لا يمكن أن يتأمّل سوى ذاته بمعزل عن أيّة غاية خارجيّة. الفنّ دالٌّ بذاته في سياقه الاجتماعيّ، وفي منطقه الداخلي، وفي دلالته العميقة، انطلاقاً من شعار «الفنّ هو الفكرة» أو «الفنّ هو المفهوم» «Art as idea». عَمِل على إزاحة كلّ ما تعلَّقَ بأحكام الذوق أو بالقيم الجماليّة عن الفنّ لأنَّه يرى أنَّ الفنّ غير محتاج إلى تبرير خارجي سواء كان إستتيقيّاً أو أخلاقيّاً وميثولوجيا أو أيديولوجيا. أكثر من ذلك

لا يحتاج الفنّ إلى موضوع أو شيء من أجل تَعَيُّنِهِ في المادّة أو في الواقع. الفنّ بالنسبة إليه مفهوم لامـادّيٌّ. وأتساءلُ هنا هل هذه عودة إلى المُثُلِ الأفلاطونية؟ إنَّ الفنّ المفهومي يَتَحَيَّزُ للأفكار، وهو على النقيض من الفنّ الشكلاني الذي يتحيَّزُ للأشكال. إنّ تَنْصِيبَتُهُ بعنوان «كرسي وثلاثة كراسٍ» (Une et trois chaises) تتأسّس على مفهوم «الكرسي» المُعرَّف مُعْجَمِيّاً، والذي وُضِعَ جَنْبَهُ كرسي واقعي، وإلى يسارِهِ صورة فوتوغرافيّة للكرسيّ نفسه. تتجاور في هذه التنصيبة الكرسي موضوعاً، والكرسي صورةً، وأخيراً الكرسي اسماً مُعجَمِيّاً.

٣ ـ روبير موريس وابْتِهَالاتُهُ

«روبير موريس» (Robert Morris) من أعمدة الفنّ المعاصر، وخاصّة الاتّجاه التقشُّفيّ (minimaliste) كان فناناً انتقائياً. ابتكَر فكرة أو مقولة سيرورة إنجاز العمل الفنّي، أو الفنّ ضمن سيرورة إنتاجه. فلا يوجد في نظره شيء خارج الفنّ، وهو يحدِّدُ بذاته سيرورته الإبداعيّة في مَبْعَدٍ عن القيم بما فيها القيم الجماليّة. أهمّ ما في الفنّ هو «كيف» وبـ«أيّة طريقة» يتمُّ إنجازُهُ، إنّه كيفيّة للفعل وللعمل أو للصُّنْع. إنَّ فنَّهُ هو نَفْيٌ لمفهوم الأصالة عند الطليعيين، ونفيٌ للعقلانية والمنطق، ونفي لرؤية للعالم مُتَوَجِّسة من كلّ مخالفٍ للمألوف والمُعتاد. يتمرَّدُ عمَلُهُ «ابتهالات» (litanies) على كُلِّ تصنيف، وهو عبارة عن «متوالية» صَلَوَاتٍ وأَدْعِيَّةٍ وتراتيل. نَفَى عن أعماله كُلَّ قيمة جمالية أو فنّية، وخاصّة عمله أو تنصيبته التي تحمل عنوان «صلوات» أو «ابتهالات»، حيث أعلن في عَقْدٍ مَمْضيٍّ من طَرَفِهِ أنَّه يسحب منه أيَّة قيمة جماليَّة أو فنيّة يُعلنُ ابتداءً من الآن، ويعتبرُهُ خالياً من أيَّة صفة ومن أيّ مضمون.

٤ ـ الفنّ التقشّفي (minimaliste)

التوعية بالأشكال الأوّلية الخالصة، وتَنْحِيَّة كلّ العناصر المُشَوِّشَةِ الحَاصِلَةُ بِمَحْضِ الصدفة. من أهمّ أعلام هذه الحركة الفنّية «روبير موريس» الذي أبدع عملاً أقلّ ما يقال عنه أنّه يُلَخِّصُ أساس هذا الفنّ: الفنّان لا يصنع شيئاً بقدر ما يستعمل أشياء موجودة، وهنا في لوحة «(tenture) وهي ليست في الواقع لوحة وإنّما هي أثر فنّي عبارة عن قطعة من القماش معلَقة على الحائط وتبرز قوّة الجاذبية وتأثيرها على الشكل أي شكل قطعة القماش. صار الفنّ بمقتضى تطوُّره في منتصف القرن العشرين ساعياً إلى استعمال أقلّ ما يكون من الوسائل، ومن المواد، ومن الأشكال من أجل تنحية كلّ ما هو ثانوي وزائد وغير ضروري، والميل إلى الاقتصاد والتبرّم من التفخيم. وينهل هذا الاتّجاه من مدرسة «الباهاوس» التي قال أحد أعمدتها (Ludwig Mies van der Rohe) «إن ما يُعْتَبَرُ الأقلّ هو في الحقيقة هو الأكثر» (es sis more). إنَّ المبدأ الراسخ في هذا الاتّجاه هو إفراغ الأشكال من الزوائد، والبحث عمّا قلَّ ودلَّ، مع ما يستتبع ذلك من تكثيف الأهمّ والجوهري في الآثار الفنّية.

يعود الفضل إلى ريشارد وولهيم (Richard Wollheim) الفيلسوف الإنكليزي في إبداع نظريّة «الفنّ التقشّفي» المُقْتَصِدِ في أدواته ووسائله وأشكاله وموادّه، والمُقْتَصِرِ على الجوهري والأساسي دون الثانوي والعَرَضِيّ. من أهمّ مؤلّفاته في السياق «الفنّ وأشياؤُهُ» أو الفنّ وموضوعاتُهُ (l’art et ses objets).

٥ ـ «جان تانغلي» وآلاتُهُ

اهْتَـمَّ بإبداعات «البهاواس» وتأثّر بها. إنَّ منحوتاته أقربُ إلى تنصيبات، وهي عبارة عن آلات متحرّكة وأشهرها سلسة من التنصيبات بعنوان «ميتا ـ ماتيك» (Méta-matics) ويمكن تقريبها بعبارة «فيما وراء الآلات»، والتي ينتهي بها المطاف إلى هدم نفسها بنفسها. تتضمَّنُ أعماله سخرية ذات لاذِعَةٍ ذات منحى «دادائي» ـ نسبة إلى المدرسة الدادائية ـ من حضارة الآلات والأجهزة. أقام أعماله داخل فضاءات عرض كبرى. ونذكر من منشآته (tricycle) «درّاجة ثلاثية العجلات» سنة ١٩٦٠، وأخرى بعنوان «الجحيم أو جهنّم» وهي آلة ضخمة غير مفهومة، ولا معلومة الوظيفة: فالشياطين هي بمثابة آلاتٍ دَاخِلَهَا، والعمل بأكمله مُوحٍيٌّ بالسخرية من كُلِّ شيء بما فيها فكرة الجحيم نفسها.

الآلات المتحرِّكة ذاتيّاً عنده كثيرة ومتعدّدة: هناك تنصيبة عبارة عن آلة تُخَرْبِشُ أشكالاً، وترسم رسوماتٍ تلقائيّاً وآليّاً، وتقوم مقام الرسّام بحيث لا تشبه تلك الرسومات بعضها بعضاً، وتستدعي مشاركة صانعها ومستعملِها في آنٍ واحدٍ. يكمُنُ وَجْهُ المفارقة في كونها أعمالاً تُنجِزُ أعمالاً أخرى في إطار ما يمكن تسميته بالفنّ الحركي (art cinétique) أو الفنّ الذي يتوسَّلُ بالحركة، وهو ما عُرِفَ بالفنّ بالفعل، والفنّ المُتَحَقِّقِ عبر السيرورة (Work in Progress). ثمّ أبدع «تانغلي» تنصيبة بعنوان «نافورة سترافينسكي» وأخرى بعنوان «الغول بعين واحدة» (Cyclope) ـ وتحمل اسم الكائن الأسطوري في الإلياذة أو الأوديسا ـ وهي بالغة الضخامة.

٦ ـ تواري الفنّان وراء العمل الفنّي

من أجل الوعي بالفنّ المعاصر من الضروري استحضار استبدال النموذج الجمالي أو نظام المعرفة القائم عليه. وقد أشرنا إلى بعض مظاهره. من أهمِّ أشكال هذا الانقلاب تحوُّل الفنّان من مبدعٍ أوْحَدَ ومنفرد للعمل الفنّي إلى مُطْلِقٍ لتصوُّره ومُتَدَخِّلٍ في عرضه. يمكنُ أن يُنجز الفنّان عمله الفنّي كما يمكن أو يُفَوِّضَ غيره لإنجازه، كما يمكن أن تنوب عنه الآلة في ذلك خصوصاً إذا علمنا دور الأشياء المُصنَّعة والصناعيّة في بعض الإنتاجات الفنّية الضخمة مثل الفنّان «كريستو» (Christo) في تيّاره المعروف بفن الأرض (Land Art). بل يمكن في الفنّ المعاصر أَنْ يقتصر دور الفنّان على إدارة العمل وتصوّره وإسناد تنفيذه إلى مقولة يقودها هو نفسُهُ.

حقّاً ليس الفنّان عبقريّاً في مرحلة الفنّ المعاصر، وإنَّما يتحدَّدُ دورُهُ فيما يُخَلِّفُهُ من آثار، وما يتركه من بصمات. رغم الانفصال الضروري بين العمل الفنّي وذاتية الفنّان فهذا لا يمنع منْ أنْ يتدخّل في تسويغه وتبريره والدفاع عنه.

منذ «مِبْوَلَةِ» **مارسيل دي شان** تَـوَارَى موضوع الفنّ لِصالح الشيء الجاهز الذي ليس في الحقيقة سوى شيء صناعي. اخْتَفَى الموضوعُ وتوارى النموذج أو الأصل، وحَلَّتْ مَحَلَّهُ النسخة والشبيه. صار بالإمكان استنساخ «المِبْوَلَةِ» نسخاً كثيرة، حيث اكتفى «دي شان» بتَوْقِيعِهَا لتكتسي قيمة لا تقلُّ عن الأصل. أشْرَعَتْ «أشياء» دي شان الأبواب على مِصْرَاعَيْهَا لإنتاج أشياء متشابهة، أو ما اصْطُلِحَ على تسميته بالمتواليات (les séries). اختلفت وسائل الفنّ المعاصر، وتنوَّعَت موادُّه إلى حَدِّ الانفجار، فما عادتْ تهُمّ قيمة الموضوع سوى في حدود ما يُرادُ التعبير عنه. ونذكر على سبيل

المثال لا الحصر: الألوان الأُحادية (les monochromes) وأشكال الأداء، وأنواع التنصيبات، وأشرطة الفيديو، والصور الفوتوغرافيّة. فالألوان الأُحادية أكثر تجريداً وأبعد عن ذاتية الفنّان وجوارحه لأنّها تُنْجَزُ لا بيده وريشته وإنما بـ (le rouleau).

يُتوَسّلُ في الفنّ المعاصر بوسائل عِدَّة قد لا تخطُرُ على بال مثل فنون الأداء (les performances) التي تخضع للزمان، والمكان، والسياق، وتدور في الزمن المُباشر، وتنتهي مع مدّة العرض ممّا ينسف وحدة العمل الفنّي الموروثة عن الفنّ الحديث. ثمّ إنَّها وسائل آيلة للزوال بمجرّد انتهاء أدائها. ومِثْلُ فنون الأداء أو العرض هناك وسائل أخرى مثل التنصيبة أو المُنْشَأَة التي تُنْشَأُ في المكان ولا تتحدَّدُ بالزمن.

لا يمكن لمقولات الفنّ الحديث أن تُفسِّرَ منشآت وتنصيباتِ الفنّ المعاصر، فهي تُعرَضُ أمام أنظار الزُّوَّار من أجل إدْهَاشِهِمْ ومُفَاجَأتِهِمْ، وفي كُلِّ الأحوال من أجل مُشَارَكَتِهِمْ فيما تقترحُ عليهم من أفكار وإحساسات. لقد انتقلنا مع منشآت «بُويْز» (Joseph Beuys) من نظام التمثُّل (représentation) إلى نظام العرض (présentation). هو وريث الدادائية التي انتعشت في ألمانيا أثناء «جمهورية فيمار» بعد الحرب الكونية الأولى وبدايةِ الحرب الكونية الثانية. ناصَبَ هذا التيّار العداء للبورجوازية والحرب والكنيسة، وتوخّى الاستفزاز وصدم المتلقّي من خلال صور القبح والدمامة، وإدانة الثقافة القائمة. نظَّم عَرْضاً أدائيّاً في «نيويورك» دون أن تطأ قدماه التراب الأمريكي احتجاجاً على حرب الفيتنام، وأسماه «أحبّ أمريكا وأمريكا تحبُّني»، فنُقِلَ على (civière) من المطار إلى القاعة مرتدياً غطاء من (feutre)، حيث ينتظره قيوط (ذئب أمريكي) في قاعة مغلقة وتبدأ

محاولة تعايشه مع العالم الحيواني. أهمّ ما في هذا الفنّ الأدائي الأفكار التي حفل بها: الإنسان الأبيض ضحية حضارته الصناعيّة يُحاول التصالح مع الطبيعة والحيوان.

لا يمكن أن نستوفي نظرتنا البانوراميّة للفنّ المعاصر دون استحضار شروط وسياقات تطوُّره والمُتَمَثِّلَةِ أساساً في عَوْلَمَةِ اقتصاد السوق، وفي هيمنة رأسماليَّة المال. تزعم «نتالي هاينش» أنَّ الفنّ المعاصر هاجر إلى الولايات المتّحدة ونيويورك من باريس، وتتحدّث في السياق نفسه عن أمْرَكة الفنّ المعاصر. ليس الأمر في اعتقادها مجرَّد تغيير مكاني وإنَّما الأمر أكثر دلالة. لأَنَ الأمر لا يتوقّف عند حدِّ الأمركة وإنَّما جرى ما هو أهمّ ألا وهو تحوُّل الفنّ المعاصر إلى ظاهرة عالميَّة تسودها الإنكليزية وتهيمن عليها. يتحرَّك الفنّ المعاصر وفق شبكة من كُبْرَيَاتِ المعارض والمهرجانات (les biennales) عبر العالَم.

رافق التّغيير الجغرافيّ والمكانيّ والمؤسّسي تغييرٌ في علاقة الفنّ المعاصر بالزمن. هناك ما يشبه انجذابه إلى الراهن والحاضر بكيفية لا رجعة فيها، أو التوجُّه نحو الزمن الآتي ونحو المستقبل. يتعلَّق الأمر بتوقُّعٍ دائم لما سيأتي، واستباق لاتِّجاهات الفنّ وموجاته القادمة. إنَّ تَسَارُعَ موجات الفنّ المعاصر واتِّجاهاته أَمْلَتْ نوعاً من تسريع الخطى بما يتزامن مع طور الإنتاج/الإبداع وطور العرض. وزادت علاقة الفنّ المعاصر بتطوّر الفُقَاعَات الماليّة (bulles financières) فزَادَتْ أَسْهُمُ الفَنَّانِ وأعماله بقدر زيادة سرعة تَوقُّعِهِ للزمن الآتي.

الفصل السادس

مقدّمات نحو إستتيقا إسلاميّة ممكنة

تقتضي هذه المقاربة تعليق بعضِ ثوابتِ الرؤية الغربية، والتي يتحدَّدُ مَدَارُهَا على التَّمَثُّل، فلا إمكان لتطبيق قواعد هذه الرؤية مثل قواعد المنظور، والفضاء الثلاثيِّ الأبعاد، واستقلاليّة ذاتية الفنّان، ونشأة مفهوم الفنّان وانفصاله عن الصَّنْعَة. بعبارة أخرى الانفلات مؤقّتاً من تاريخ الفنّ الغربي المُفْرَدِ، وتوسيع أفق رؤيته للعالَم من أجل معانقة تواريخ فنيَّة متعدّدة لحضارات مختلفة، ومن بينها الفنّ الإسلامي.

إنَّ مجرَّد استعارة مصطلح «إستتيقا» يُظْهِرُ صعوبة الانفصال عن المنظومة الغربية. ومع ذلك يمكن رصد مجموعة من الخاصيات: التبعية لنظام الألوهية، والعلاقة المُلْتَبِسة بين المرئي واللامرئي، ومشكلة تحريم/عدم تحريم الصورة، وتوظيف عناصر أيقونيّة نباتيّة وعضويّة وهندسية خالية من أيِّ حضورٍ إنسانِيٍّ، والاتّجاه نحو التجريد، والحذر من التشخيص خوفاً من السقوط في التجسيد (تجسيد الذات الإلهية). هذه المتغيِّرات كلُّها تقتضي إحداثَ تَبَاعُدٍ مع مفهوم التاريخ الكوني، ومع فكرة الاستمرارية والانفصال التاريخيَيْن، ومع مقولة التقدّم التاريخي المُهَيْمِنة على تاريخ الفنّ الغربي، دون السقوط في مَطَبِّ النسبيّة التاريخية، أو الخصوصية

الحضارية التي تشكِّلُ في حدِّ ذاتها عائقاً يحول دون إرساء رؤية مُوسَّعة لإيقاعات فنّية وجمالية متعدّدة، وتَبَعاً لِزَمَانِيَّاتٍ تاريخيةٍ مختلفة، ومن بينها الزمانيّة الجماليّة الإسلاميّة.

تُطْرَحُ في التصوير الإسلامي مشكلة العلاقة بين المرئي واللامرئي، وهي علاقة مُتَوَتِّرَة تعود إلى إشكالية الصورة في الإسلام. هل فكرة المنع أو التحريم اللاهوتي للصورة في الإسلام صحيحة؟ وبأيِّ صورة يتعلّق الأمر: هل بالصورة المُشَخَّصة أو بالمجرَّدة أم بهما معاً؟ وَجَبَ التَّمْييزُ في هذا الصدد بين الواجب والمندوب والحلال والمكروه والحرام، وكلُّها مفاهيم مُستمدَّة من الشرع، ومَصَادِرُهُ ثلاثة: الوحي، والسنّة، والاجتهاد أو القياس. في الوحي ما وَرَدَ تحريمٌ للتشخيص سوى ما مسَّ عبادة الأصنام، أو ما يُصطلَحُ عليه بالتماثيل. أمَّا تحريمُ الصور بالمُطْلَق فلا يوجد في الوحي ما يُشير إلى ذلك. أمَّا في السُّنة أو الحديث ـ وكثير منها موضوع أو منحول لأنّها دُوِّنَتْ في عصر متأخّر بعد الفتح الإسلامي، واتّساع الرقعة الجغرافية والمدِّ الحضاري ـ وَرَدَ ذَمُّ التمثيل والتشخيص والتصوير. أخيراً وفي حُسْبَانِ الفقهاء اللاهوتيين هناك تعارض بين موقف قطعي مُحَرِّم للصور (Iconoclastie) جُمْلَةً وتَفْصِيلاً لأنّها مُنفِّرة من وجهة نظر دينية لاهوتية، وموقف يستثني الصور التي لا يُقْصَدُ منها تمثيل أو عبادة الأصنام. أمَّا الفقهاء فَيَتَبَنَّوْنَ موقف تحريم الصور.

رغم ذلك يمكن رصد تلوينات، وفروق دقيقة بين مراتب الصور، ودرجاتها في الخطاب الفقهي، ومن ثمّ التمييز بين البذيء فيها والشريف، بين الراقي والدَّاني. وعلى العموم فثمّة جماليّة خَفِيَّة ومُسْتَتِرَة أثَّرت في

الفنّ الإسلامي. ظلَّ هذا الفنّ موضع توتُّر وشدٍّ وجْذبٍ بين التَّمَثُّلِ الإلهي والعضوي، وظَلَّ يَسْكُنُهُ تقاطبٌ بين المرئي واللامرئي.

رغم ما قِيلَ في شأن تحريم الصورة أو في نسبيّة هذا التحريم وحصره في دائرة الفقهاء الذين وجدوا فيها محاكاةً لا تليق بمقام الإلهي، فقد عُثِرَ على تصاوير وجداريات في العهد الأموي في قصر عمرا (Qusayr Amra) خاصّة جدارية (المرأة وطفلها أو مريم والمسيح) تُظهر اتّجاهاً تشخيصيّاً جديراً بالاهتمام.

يمكن الحديث عن فنّ إسلامي ذي اتّجاه تشخيصي، ولكن مع تجنُّب كلّ ما من شأنه أن يُوهِمَ بأنَّ الأمر يتعلّق بتجسيد أو تشخيص للجسد، من خلال طمس الظِّلَال، واستبعاد النقوش التي من شأنها أن تعطينا الشعور بأنَّ هناك عمق (relief). وإذا وافقنا (Dominique Clevenot) الرأي فإن الفنّ التشخيصي هاجر إلى تزيين الكتب مثل ما هو حاصل في كتاب «**الأغاني**» لأبي الفرج الأصفهاني. «الواسطي» نَفْسُهُ لا يُعَدُّ استثناءً، فهو أحرص في تَصَاوِيرِهِ على ثنائيّة البعد المكاني، وربّما يمكن عَدُّ ذلك تميُّزاً عن التأثيرات البيزنطية والرومانية التي التقى بها أثناء التوسُّع.

أوّلاً: تمثّل الإلهي

هناك مشكلة تَمَثُّلُ «الإلهي» في النظام البصري الإسلامي من جِهَةِ التجسيم والتصوير والرؤية؛ بمعنى آخَر كيف يمكن تمثيل صورة الله؟

دار صراع التأويلات في ثلاث قضايا: جسمانية الله، وصورته، ورؤيته.

في مسألة جسمانيَّةِ الله دار هذا الجدال بين الحَرْفِيِّين، أو أصحاب الظَّاهِر الذين أنكروا جسمانية الله، والمعتزلة المُؤوِّلة الذين دافعوا عن التأويل والمجاز، والأشاعرة القائلين بالتمثيل، ولكن بلا كيف ولا تشبيه.

في مسألة صورة الله فمن ناكرٍ لها بحجّة أَنَّ الله لا وَجْهَ له أمثال القسطلاني، ومِنْ قائل بأنَّ وجهه ليس كالوجوه، وأخيراً مِنْ قائلٍ بأنَّ الوجه رمزٌ للبقاء والخلود.

وأخيراً في مسألة رؤية الله. فمن قائلٍ برؤيته وهُمْ الحَرْفِيُّونَ أصحاب الظاهر، ومِنْ قائلٍ بأنّ رؤيته هي مجاز يدلُّ على رؤيته بالتطلُّع إلى خيره.

ما يمكن استنتاجه حسب «دومنيك كليفنو» هو أنَّ الإلهي في الإسلام غير مرئي، وهو من قبيل ما لا شكل له، لأنّه إلهٌ مُخْتَفٍ لا تُحَدَّدُ صفاتُهُ سوى بالسلب. إنَّ الرؤية أي رؤية الله ممكنة وغير ممكنة تتراوح صورته بين الظهور والاختفاء. إنَّه الله باعتباره صورةً وحِجَاباً في الآن نفسه وهو ما يقتضي قيام وساطة بين المرئي واللامرئي، وتَتَمَثَّلُ في الكلام أو الوحي. ولَكِنَّهُ يتكلّم للإنسان من وراء حجاب، ومن خلف ستار. رؤية وجه الله من شأنها إصابة الرَّائِيِّ بالعَمَى، ومن ثمّ ضرورة الحجاب. ولعلَّ التجربة الصوفيّة تُقَرِّبُ وَجْهَ الله وصورته من الرؤية والنظر، وعليه فالمرئي ليس «سوى قشرة سميكة لا يمكن اجتيازُها سوى بنفي كلّ ادِّعاءٍ أو غُرُورٍ»[1].

إنَّ لِلمُفَكِّر المغربي موليم العروسي في كتابه «إستتيقا وفن إسلامي» رأياً في التجربة الجماليّة الإسلاميّة، والتي لا تفترق عن التجربة الإبراهيمية ككلّ. إنَّ الله في الرؤية الإسلاميّة مُخْتَفٍ وكلِّيُّ الحضور في آنٍ واحدٍ، هو

(١) Dominique Clévenot, *l'Art islamique* (Paris: Scala, 1997), p. 87.

الأحد الصمد، غير القابل للقسمة. إنَّ الله لامرئي في الكشف الصوفي، وفي الوقت نفسه هو مركزُ جَذْبٍ بَصَرِيٍّ، هو بمثابة نورٍ تنبهر له العين: «هل نستطيع رؤية النور؟ يجد المتصوِّفُ نفسه عاجزاً عن الكلام، وعاجزاً عن الرؤية تحت النور الإلهي»[٢].

ثمّ يطرح «دومينيك كليفنو» سؤالاً مشروعاً عن مدى إمكان الحديث عن خصوصيّة جماليّة إسلاميّة تفتح منفذاً للفنّ الإسلامي. ويمكن تحديد هذه الخصوصية في التعامل مع الصورة ليس من باب المَنْعِ، وإنما من باب تجنُّب التجسيم وما له علاقة بالمنظور خوفاً من السقوطِ في رؤية وَثَنِيَّةٍ للعالم، وللأشياء، وللمرئيّ بصفة عامّة.

ما تَشَكُّلَاتُ الفنّ الإسلامي؟ ما العناصر الأَيْقُونِيَّة التي حَدَّدَتْ خُصُوصِيَّةَ الفنّ الإسلامي؟ هل ثمّة ما يُبَيِّنُ تبرير نشأة فنّ إسلامي؟ احتدم النقاش حول مُحَدِّداتِ الفنّ الإسلامي، وحول ما إذا احتوى على ممنوعات ومحرّمات منذ البداية. هل الصورة ممنوعة أو محرَّمة عقديّاً وثيولوجيّاً؟ وهل طال الحَظْر أو المنع تصوير الكائنات الحيّة ولماذا؟ وَهَلْ هناك دوافع سياسية أكثر منها عقدية في هذا المنع - إذا كان هناك منْع - بدليل أنَّ التصورات الشيعيّة للتصوير أكثر ليبرالية من نظيرتها السُّنيَّة؟ هذه كلّها أسئلة مشروعة. ألا تثوي خلف ذلك إستتيقا اجتماعيّة أكثر منها خلفيّات ودوافع دينية.

هل يمكننا الحديث عن فنٍّ إسلامي تجريدي قبل تيّار التجريد نفسه في الغرب؟ كثير من العلامات تظهر عدم اهتمام الصور والأيقونات سوى ما تعلّق

(٢) Moulim Laâroussi, *Esthétique et art islamique* (Casablanca-Maroc: Arrabeta, 1996), p. 87.

بالأشكال الهندسية والزخارف المجرّدة. هل معنى هذا أن للمُنَمْنَمَاتِ والزخارف المجرّدة بُعْداً جمالياً في ذاتها؟ كما أن الأعمال الفنّية المُسَمَّاة إسلاميّة تشمل، رغم تَعَدُّدِها، أشياء مختلفة أَشَدَّ ما يكون الاختلاف مثل آنية الفخّار، والهندسة المعمارية، وبناء المساجد والأسواق، والتي تجمع بين الجمال والوظيفة وتوزّعت تلك الموضوعات الفنّية على أصقاع ومناطق شاسعة ممّا كان يُسمى الإمبراطورية أو الخلافة الإسلاميّة. إذا أُرِيدَ توسيع الدائرة الفنّية لِتَشْمَلَ كُلَّ المنتجات الفنّية وَجَبَ تَنْسِيبُ نُخْبَوِيَّة الفنّ، وردم الهوّة بين الفنّان والصانع، وتنسيب كونية الذوق وإشراقات العبقريَّة كما حلَّلهما «كانط».

من أهمّ خصائص الفنّ الإسلامي التَّنَاقُصُ التدريجي في تصوير الكائنات الحيّة لمصلحة تمثيل العناصر النباتية والأشكال الهندسية. يقول «أوليغ كراباغ»: «تقلّص تمثيلُ الكائنات الحيّة، واحتلت العناصر النباتية والهندسية الصدارة»[٣]. وذلك في إطار تشكّل هويّة بصرية، وتقنيات مستحدثة في وقتها، وبنيات وأشكال مُبْتَدَعَة. في الفنّ الإسلامي خاصيّات يمكن تحديدها في التجريد، وفي اختفاء الفاعل أو الخالق وراء مخلوقاته. هناك أشبه ما يكون بميتافزيقا الغياب. إنّه فنّ يتّخذ لغةً بصريّة لا تميل إلى الإفصاح، وإنما تكتفي بالإشارة فيما وراء الرمز والصورة.

ثانياً: أيّة علاقة للفنّ الإسلامي بالإسلام؟

إنَّ الإسلام دين، ومُعْتَقَدٌ أيّ مجموعة من العقائد والممارسات، وأهمّ فكرة فيه هي وحدانيّة الله. أما فيما خَصَّ العالم الإسلامي فهو من التعدُّد

(٣) Oleg Grabar, *La formation de l'art islamique*, champs arts (Paris: Flammarion, 2008), p. 294.

والاختلاف لا يشملهما حصر. سادت في الفنّ الإسلامي بدل المنحوتات والزخرفات، وأنواع تزيين المساحات، وذلك من أجل تفادي أيّة فكرة توحي بأيٍّ وَثَنِيَّةٍ كيفما كانت. وفي السياق نفسه ساد التزيين والزخرفة.

إنَّ دور الفنّ في العالم الإسلامي محدّد بحسب المُعتقد، ولا يكشف سوى عن رؤيةٍ للعالَم مُتَضَمَّنَة فيه، والتي تُفيدُ بِأَنَّ العالم الدنيوي ليس سوى مَعْبَرٍ، وبِأَنَّ الفنّ هو من أجل التعبير عن نِعَم الله على المخلوقات. «إنَّ العالَم هو على العكس من ذلك ليس سوى إقامة عابرة للإنسان. وظيفة الفنّ هو أَنْ يجعل مُقَامَه أَمْتَعَ قَدْرَ الإمكان والتعبير عن عبوره وزواله»[٤].

ثالِثاً: الفنّ الإسلامي فنّ المساحة والسطح والزخرفة

إنَّ الحكم على الفنّ الإسلامي من موقع، أو من زاوية، الرؤية الغربية قد يسقط في مركزيّة غربيّة واعية أو غير واعية. اكتسى الشكل الفنّي في الإسلام أهمِّيَّته كمساحةٍ وسطحٍ وزخرفةٍ، وابتعد ما أمكن عن البراديغم الغربي القائم على أساس التمثّل. الزخرفة هي النشاط الفنّي الذي ميَّزَ الفنَّ الإسلاميَّ، واتَّخذت عدّة أشكال وأوجه: من زخرفة الأشكال الهندسية إلى الزخرفة النباتية. وما يجب التأكيد عليه هو أنَّ الفنّ الإسلامي ـ خلافاً لنظيره الغربي ـ لم يعبأ بمقولة الاستقلالية، والنشاط الفنّي تكميلي أكثر منه عملاً فنّياً مستقلّاً. هناك جماليّات إسلاميّة خاصّة تتمثّلُ فيما يلي: زخرفة مُعمَّمة، إزاحة لكلّ أثر للتمثُّل، الاتّجاه نحو زخرفة الموضوع حتّى تفكيكه، ويمكن تسمية هذا النوع من الفنّ بجَمَالِيَّاتِ التَّقَشُّف (Dépouillement).

(٤) Dominique Clévenot, *l'Art islamique*, op. cit., p. 21.

بدأ يتكوَّن اتِّجاه نحو التقشّف في كلّ ما هو مادّي في البداية، وبدأ نوع من الاقتصاد في الزخرفة والألوان، وأعقبته مرحلة عُنِيَ فيها بالتنميق والتزويق، وذلك بتأثير من بيزنطة وفسيفسائها. إنَّ المآثر المعمارية شاهدة على ازدهار فنّ الزخرفة من مثل قبّة الصخرة التي تحوّلت إليها الأنظار من مكّة إلى القدس. كلّ ذلك عُرف تحت مُسَمَّى الزخرفة الأموية. الزخرفة أساساً تقوم على ازدواجيّة بُعْدَيْ المكان، وعلى العمل على المساحة من خلال قواعد تشكيليّة مخصوصة مثل التكرار والتنويع والإيقاع.

الزخرفة إذاً هي فنُّ المساحات والسطوح لا الأحجام، وهو ما اختصّت به الزخرفة الإسلاميّة مثل الجَصّ والفسيفساء وغيرهما من الأمثلة.

رابِعاً: الزخرفة (l'ornementation)

هل يمكن الزَّعْمُ بأَنَّ ضمور التشخيص في الفنّ الإسلامي عائد إلى طابعه التجريدي قبل الأوان أَمْ أَنَّ الأمر يتعلَّقُ بتأثير المُعتَقَد الذي يمنع أي تمثيل خوفاً من السقوط في الوثنية؟ أم يعود تفسيرُهُ إلى أَنَّ الفنّ في أرض الإسلام لم يحظ باستقلالية ذاتية أعاقته عن التعبير عن جوارح الفنّان؟ الزخرفة كتقنية لا تُتيحُ التعبير سوى من وراء ستار، ومهمّة الفنّان تُسْتَنْفدُ في تزيين الأشياء والموضوعات. لا يمكن للفنّان أن يُنازعَ اللهَ في الخلق والإبداع، ومن ثمّ يُعْتَبَرُ الفنّان صانعاً لا خالقاً قبل أن يكون أيّ شيء آخر.

إنَّ الزخرفة فنٌّ يُطوِّع المساحات والفضاءات حيث يلعب التزيين دوراً كبيراً ويستمدُّ موضوعاته وعناصره (ses motifs) من الكائنات النباتية والحيوانيّة والهندسية والحُرُوفِيَّة. في الزخرفة عناية لانهائية بالأشكال. الزخرفة الإسلاميّة تقلِّصُ ما أمكن من المدلولات وتغلِّبُ الدَّوَالّ. البحث

فيما وراء المدلولات عن الدوال، أو إنْ شئنا قلنا البحث في الأشكال عن التَّجَلِّيَات الإلهية. يرى «غرابار» ضرورة التمييز بين الزخرفة والتصوير، حيث أَنَّ الأولى هيمنت على هذا الأخير. تدور الزخارف في الفنّ الإسلامي على العناصر البصرية التالية:

- عناصر نباتية مُكَوَّنة من أزهارٍ، ومن أوراقِ النخيلِ، وأوراق العنب وغيرها.

- عناصر هندسيَّة ومعماريّة وهو ما نعثر عليه في الفسيفساء، عبر تركيب أشكال هي عبارة عن دوائر ومستقيمات.

- عناصر مركَّبة من نقط ومن ترقين (hachures)، ومن حواشٍ وحدود وأطراف (bordures). ما يجب التنصيص عليه هو أَنَّ السمة الغالبة على هذه العناصر الزخرفية هي التجريد. يقول «غرابار» «إنَّ الشكل المادّي مكثَّف على نحوٍ يسمح بالتعبير عن شيءٍ غيره»[٥]. هناك تأثيرٌ كبير للهندسة من دوائر وأشكال هندسية (losanges) وغيرهما مثل التناظر بين الأشكال. يُضَافُ استعمال الكتابة المنقوشة أو النقش بالحروف إلى العناصر المذكورة آنفاً.

خامِساً: الحُرُوفِيَّة (la calligraphie)

اشتهر الفنّ الإسلامي بالكتابة وفَنِّ الخطّ، أو ما يُعْرَفُ بالحروفية من خلال «زخرفة النصّ المُقَدَّس وتزويده بميزة إستيقية لا تكون محايثة للكتابة نفسها»[٦]. يتمثَّلُ الجُهْدُ في جَعْلِ الكتابة أو الحرف والخطُّ غايةً في ذاتها

(٥) Oleg Grabar, *La formation de l'art islamique*, op. cit., p. 282.

(٦) أوليغ غرابار، **كيف نفكّر في الفنّ الإسلامي**، ترجمة عبد الجليل ناظم وسعيد الحنصالي (الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٩٦)، ص ١١٣

ومعطاة للاستمتاع البصري. وتخدُمُ الحروفية غاية التعبير الفنّي. لماذا الكتابة مهمّة في الفنّ الإسلامي؟ لأنَّها كلام الله. بالحرف وَسَّط الله وَحْيَهُ الموَجَّه للإنسان. الحروفية نشأت من أجل إضفاء جمالية تجريديّة على الخطّ العربي.

سادساً: التجريد

لنعد إلى مشكلة التجريد التي أثرناها في مكان آخر. إنَّ التجريد الذي اتَّصَف به الفنّ الإسلامي يطرح غير تساؤل مثل ما الأسس التي جعلته ممكناً؟ هل هو مجرّد رغبة في تجنّب تجسيد الذات الإلهية وصفاتها؟ هل هناك أسباب أخرى؟

للتجريد في الفنّ الإسلامي أوجهٌ وأشكالٌ يمكن تلخيصُهَا في فنّ الخطّ أو الحروفيّة، ثمّ المُنَمْنَمَات (arabesque) أو التّوريق، وأخيراً بالتشبيك الهندسي (l'entrelacs géométrique) أو ما يُسمَّى بالتَّشتِير.

هناك عناصر في هذه الأشكال الفنّية تتكوّن من عناصر نباتية مثل الأزهار، والنباتات المختلفة، وأشكال هندسية متنوّعة من خطوط، وتقنيات تطورت طرق تسلسلها وتداخلها إمَّا من جهة (tiges et courbes). وتحكم هذه التقنيات مبادئ جمالية خاصّة. ولا يمكن أن نفهم سوى بالتساؤل عن دلالة كلّ هذا.

ما يمكن ملاحظتُه في البداية هو أن التوجُّه إلى «النباتي» و«الهندسي» في الفنّ الإسلامي أكثر من أي إشارة بصرية أو أيقونية تنمُّ عن صور تحيل على كائنات حية أو عضوية. طرح «دومينيك كليفنو» في كتابه إشكالية مهمّة وهي تَتَمَثَّلُ في إمكان حضور الرمز وما مدى حضوره في الفنّ الإسلامي. ومن يقول الرمز يقول تمثيلاً مُعَيَّناً لفكرة أو مفهوم أو ما شَابَهَهُ.

خاتمة

يمكن القول مِمَّا تقدَّم إنَّ تاريخ الفنّ الغربي، رغم القطائع والانفصالات الكبرى التي تخلَّلَتْهُ، والانعطافات الحاسمة التي مَيَّزَتْهُ، والبراديغمات التي تَنَازَعَتْهُ، بَقِيَ في العمق تاريخاً تراكُمِيّاً. حتَّى وإنْ بدا هذا التاريخ ناقِضاً لِأُسُسِهِ، ومُشَكِّكاً في معاييره، فإنّه ما فتئ يُعِيدُ ترميمَ أجزائِهِ، ويُعِيد إنشاءَ بداياتٍ أخرى، ونُقَط جَذْبٍ مُسْتَأْنَفَةٍ، مكرِّساً هيمنة مركزيّة غربيّة، ودَافِعاً بتواريخ الفنِّ الأخرى إلى هوامشه، وحَاشِراً منظوراتٍ ثقافيةٍ بصريةٍ مُغَايِرَةٍ في الزاوية، إمَّا بِعَدِّهَا لَوَاحِقَ لَهُ، أو باعتبارها روافد جانبيّة لمجراه الكبير: مثل تاريخ الفنِّ الإسلامي وتاريخ الفنّ الآسيوي وغيرهما، وهو ما حاولت توضيحه في نهاية الكتاب.

أمّا الكتاب فاحتوى على قِسْمَيْنِ بَارِزَيْن: قسم تَعَلَّقَ بفلسفة الجمال، وقسم اهتمَّ بنظريّات الفنّ. الأوَّلُ قسم فلسفيّ ـ جماليّ تَحَدَّدَ مَسْعَاهُ في رصد تشكُّلات التَّأمُّلات الجماليّة الإغريقية وُصُولاً إلى المرحلة التأسيسية للإستتيقا الكانطيّة وما بعدها، والوقوف على أزمة الجماليات المعاصرة، وما أسْفَرَتْ عنه من انقلابٍ في بنياتها المفهوميّة، وأجهزتها الفكرية. أمَّا القسم المتعلِّق بنظريّات الفنّ فقد اهتمَّ بمفهوم العمل الفنّي وتَحَوُّلاته،

وبموادِّهِ وموضوعاته وأشكاله وأدواته. ومن أجل فهم مرحلتيْن من الفنّ الغربيّ اسْتَعَرْتُ من مؤرّخي الفنّ ما استعارُوه من تاريخ العلوم ومن «طوماس كون» تحديداً وأقصدُ مفهوم «البراديغم»، ويُفِيدُ دلالة النموذج النظري والمعرفي، ومعنى البنية المعرفية. للفنّ الحديث بنيتُهُ الخاصّة التي تختلف أو تُنَاقِضُ نموذج الفنّ المعاصر، حيثُ تمخَّضَتْ البنية الجديدة عن ثورات فنّية ما زالت جاريةً إلى اليوم. راوَحَ القسم الثاني بين المعالجة المفهومية والممارسة الفنّية، وحاوَلَ الجمع بين سَبْرِ سِيَرِ الرَّسَّامين وتحليل أعمالهم ممّا يحفظ حيويّة الثورات الفنّية وديناميتها المُجَسَّدَةِ مَوَادَّ وألواناً وأَشْكَالاً

قدَّمتُ في البداية تشكُّلات الخطابات الفلسفية الجماليّة، وعَرَضْتُ لزواياها ونظرياتها واتِّجَاهَاتِهَا من مثالية متعالية نقديّة، ورومانتيكية، ومثالية مطلقة وتراجيدية. وتتبَّعْتُ مآل النظريات الإستتيقية المعاصرة، ثمّ عَرَّجْتُ على تَحَوُّلات الفنّ الحديث، وانعطافات الفنّ المعاصر من عبقرية الفنّان إلى آليّات الإنتاج وطرائق الاستنساخ التقني، مُتَسَائِلاً عن مصير الفنّ في العالَم المعاصر.

حاولتُ رَصْدَ هذه الانقطاعات والانفصالات مُعْتَمِداً على بِنَاءِ براديغمات تفسيرية وتحليلية، وغَرَضُهَا فَهْمُ الثورات الفنّية في الفنّ المعاصر أَوَّلُهَا براديغم الفنّ الحديث، من خلال المزْج بين ذاتيات الفنّانين وممارساتهم وخطاباتهم.

للمفكّر المغربي موليم العروسي في كتابه «**إستتيقا وفنّ إسلامي**» رأي في التجربة الجماليّة الإسلاميّة والتي لا تفترق عن التجربة الإبراهيميّة ككلّ.

إنَّ الله في الرؤية الإسلاميّة مُخْتَفٍ وكلّيُّ الحضور في آنٍ واحدٍ، هو الأحد الصمد، غير القابل للقسمة. إنَّ الله لامرئي في الكشف الصوفي، وفي الوقت نفسه هو مركزُ جَذْبٍ بَصَرِيٍّ. إنَّ الله هو بمثابة نورٍ تنبهر له العين: «هل نستطيع رؤية النور؟ يجد المتصوِّفُ نفسه عاجزاً عن الكلام، وعاجزاً عن الرؤية تحت النور الإلهي»[(١)].

(١) Moulim Laâroussi, *Esthétique et art islamique* (Casablanca-Maroc: Arrabeta, 1996).

المراجع

١ ـ العربيّة

كتب

غرابار، أوليغ. **كيف نفكّر في الفنّ الإسلامي**. ترجمة عبد الجليل ناظم وسعيد الحنصالي. الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٩٦

٢ ـ الأجنبيّة

Books

Adorno, Theodor. *Autour de la théorie esthétique paralipomena: introduction première*. Paris: Klincksiek, 2000.

________. *Notes sur la littérature*. champs essais. Paris: Flammarion, 2009.

________. *Théorie esthétique*. Paris: Klincksieck, 1982.

Alston, Isabelle. *Edvard Munch*. Surrey, UK: Taj Book International, 2014.

Badiou, Alain. *Petit manuel d'Inesthétique*. Paris: Seuil, 1998.

Benjamin, Walter. *L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Œuvres III. Trad. Rainer Rochlitz. Paris: Gallimard, 2000.

Choulet, Philippe, et Hélène Nancy. *Nietzsche, L'art et la vie*. Paris: Editions du Félin, 1996.

Clévenot, Dominique. *l'Art islamique*. Paris: Scala, 1997.

Deleuze, Gilles. *Nietzsche et la Philosopie*. Paris: PUF, 1988.

Diderot, Denis. *Œuvres Esthétiques*. Ed. Paul Vernière. Paris: Classiques Garnier, 1988.

Dotoli, Giovanni. *La beauté ou le salut du monde*. Paris: Ed Hermann éditeurs, 2011.

Dufrenne, Mikel. *Esthétique et philosophie*. Tome I. Paris: Klincksieck, 1980.

Freud, Sigmund. *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*. Paris: PUF, 2004. (collection: Quadrige)

Geisenanslüke, Achim. *Le sublime chez Nietzsche*. Paris: Ed. L'Harmattan, 2000.

Goodman, Nelson, et Catherine Elgin. *Esthétique et connaissance: pour changer de sujet*. Traduit de l'anglais par Roger Pouivet. Arles- France: Ed l'éclat, 1990.

Grabar, Oleg. *La formation de l'art islamique*. champs arts. Paris: Flammarion, 2008.

Greenberg, Clément. *Art et culture: Essais Critiques*. Paris: Macula, 1988.

Hegel, Friedrich. *Esthétique*. Tome 1. Paris: Poche, 1997.

Heinich, Nathalie. *Le paradigme de l'art contemporain: structures d'une révolution artistique*. Paris: Gallimard, 2014.

Hume, David. *Essais esthétiques*. Traduction (Anglais): Renée Bouveresse. Paris: Garnier Flammarion, 2000.

Jimenez, Marc. *L'esthétique contemporaine: Tendances et enjeux*. Paris: Klincksieck, 1999.

_______. *Qu'est-ce que l'esthétique?* Paris: Folio Essais, 1997.

Laâroussi, Moulim. *Esthétique et art islamique*. Casablanca - Maroc: Arrabeta, 1996.

Lacoue-Labarthe, Philippe, et Jean-Luc Nancy. *L'Absolu littéraire: Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil, 1978.

Loran, Earl. *Cézanne*. Chicago: The Art Institute of Chicago, 1952.

Lyotard, Jean François. *Textes dispersés I: esthétique et théorie de l'art*. Miscellaneous Texts I: Aesthetics and Theory of Art, edited by Herman Parret, translated by Vlad Ionescu, Erica Harris, and Peter W. Milne, and epilogue by Jean-Michel Durafour. Leuven-Belgium: Leuven University Press, 2012.

Marcuse, Herbert. *La dimension esthétique: pour une critique de l'esthétique marxiste*. Paris: Seuil, 1979.

Morin, Edgar. *Sur l'esthétique*. [Paris]: Ed. Robert Laffont, 2016.

Nietzsche, Friedrich. *La Naissance de la tragédie*. Paris: Folio/Essais, 1986.

________. *La Volonté de puissance*. Tome 2. Paris: Gallimard, 1995.

________. *Le cas Wagner*. Paris: Folio/Essais, 2004.

________. *Le Gai Savoir*. Avant-Propos et Livre 4, traduction par Henri Albert. Paris: [Société du Mercure de France, 1901].

________. *Le Gai Savoir*. Paris: Gallimard, 1982.

Platon. *Le Banquet*. Traduction et présentation par Luc Brisson. 5th ed. Paris: Flammarion, 2007.

________. *Phèdre ou De la beauté des âmes*. Traduction Mario Meunier. Paris: Payot, 1922.

Rosenkranz, Karl. *Esthétique du laid*. Traduction de l'allemand par Sibylle Muller. Paris: Circé, 2004.

Schaeffer, Jean-Marie. *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*. Paris: Gallimard, 1992. (coll. «Essais»)

Schiller, Friedrich Von. *Textes esthétiques*. Paris: Vrin, 1989.

Schlege, August Wilhelm. *La doctrine de l'art: Conférences sur les belles lettres et l'art.* Paris: Klincksieck, 2009.

Veron, Eugène. *L'esthétique.* Paris: Ed Librairie philosophique VRIN, 2007.

Wollheim, Richard. *L'Art est ses objets.* Paris: Ed. Aubier Philosophie, 1994.

Periodical

Rancière, Jacques. «la Beauté est toujours et partout en partage.» *Magazine Littéraire:* février-mars, 2009, Hors-série sous la direction de Jacques Rancière.

فلسفة الجمال ونظريّات الفنّ

نحو إستتيقا معاصرة

«أمّا الكتاب فاحتوى على قِسْمَيْنِ بَارِزَيْن: قسم تَعَلَّقَ بفلسفة الجمال، وقسم اهتمَّ بنظريّات الفنّ. الأوَّلُ قسم فلسفيّ - جماليّ تَحَدَّدَ مَسْعَاهُ في رصد تشكُّلات التَّأَمُّلات الجماليّة الإغريقية وُصُولاً إلى المرحلة التأسيسية للإستتيقا الكانطيّة وما بعدها، والوقوف على أزمة الجماليات المعاصرة، وما أسْفَرَتْ عنه من انقلابٍ في بنياتها المفهوميّة، وأجهزتها الفكرية. أمَّا القسم المتعلِّق بنظريّات الفنّ فقد اهتمَّ بمفهوم العمل الفنّي وتَحَوُّلاته، وبموادِّهِ وموضوعاته وأشكاله وأدواته. ومن أجل فهم مرحلتيْن من الفنّ الغربيّ اسْتَعَرْتُ من مؤرّخي الفنّ ما استعارُوه من تاريخ العلوم ومن «طوماس كون» تحديداً وأقصدُ مفهوم «البراديغم»، ويُفِيدُ دلالة النموذج النظري والمعرفي، ومعنى البنية المعرفية. للفنّ الحديث بنيتُهُ الخاصّة التي تختلف أو تُنَاقِضُ نموذج الفنّ المعاصر، حيثُ تمخَّضَتْ البنية الجديدة عن ثورات فنّية ما زالت جاريةً إلى اليوم. راوَحَ القسم الثاني بين المعالجة المفهومية والممارسة الفنّية، وحاوَلَ الجمع بين سَبْرِ سِيَرِ الرَّسَّامين وتحليل أعمالهم ممّا يحفظ حيويّة الثورات الفنّية وديناميتها المُجَسَّدَةِ مَوَادَّ وألواناً وأَشْكَالاً.

قدَّمتُ في البداية تشكُّلات الخطابات الفلسفية الجماليّة، وعَرَضْتُ لزواياها ونظرياتها واتِّجَاهَاتِهَا من مثالية متعالية نقديّة، ورومانتيكية، ومثالية مطلقة وتراجيدية. وتتبَّعْتُ مآل النظريات الإستتيقية المعاصرة، ثمّ عَرَّجْتُ على تَحَوُّلات الفنّ الحديث، وانعطافات الفنّ المعاصر من عبقرية الفنّان إلى آليّات الإنتاج وطرائق الاستنساخ التقني، مُتَسَائِلاً عن مصير الفنّ في العالَم المعاصر.

حاولتُ رَصْدَ هذه الانقطاعات والانفصالات مُعْتَمِداً على بِنَاءِ براديغمات تفسيرية وتحليلية، وغَرَضُهَا فَهْمُ الثورات الفنّية في الفنّ المعاصر أوَّلُهَا براديغم الفنّ الحديث، من خلال المزج بين ذاتيّات الفنّانين وممارساتهم وخطاباتهم».

منتدى المعارف

بناية «طبارة» ـ شارع نجيب العرداتي ـ المنارة ـ رأس بيروت

ص.ب: ٧٤٩٤ ـ ١١٣ حمرا ـ بيروت ٢٠٣٠ ١١٠٣ ـ لبنان

بريد الكتروني: info@almaarefforum.com.lb